GALA PREMIILOR UNITER

EDIȚIA A VIII-A

2 APRILIE 2001

SENATUL UNITER

a hotărât acordarea următoarelor premii:

PREMIUL DE EXCELENȚĂ:

LIVIU CIULEI

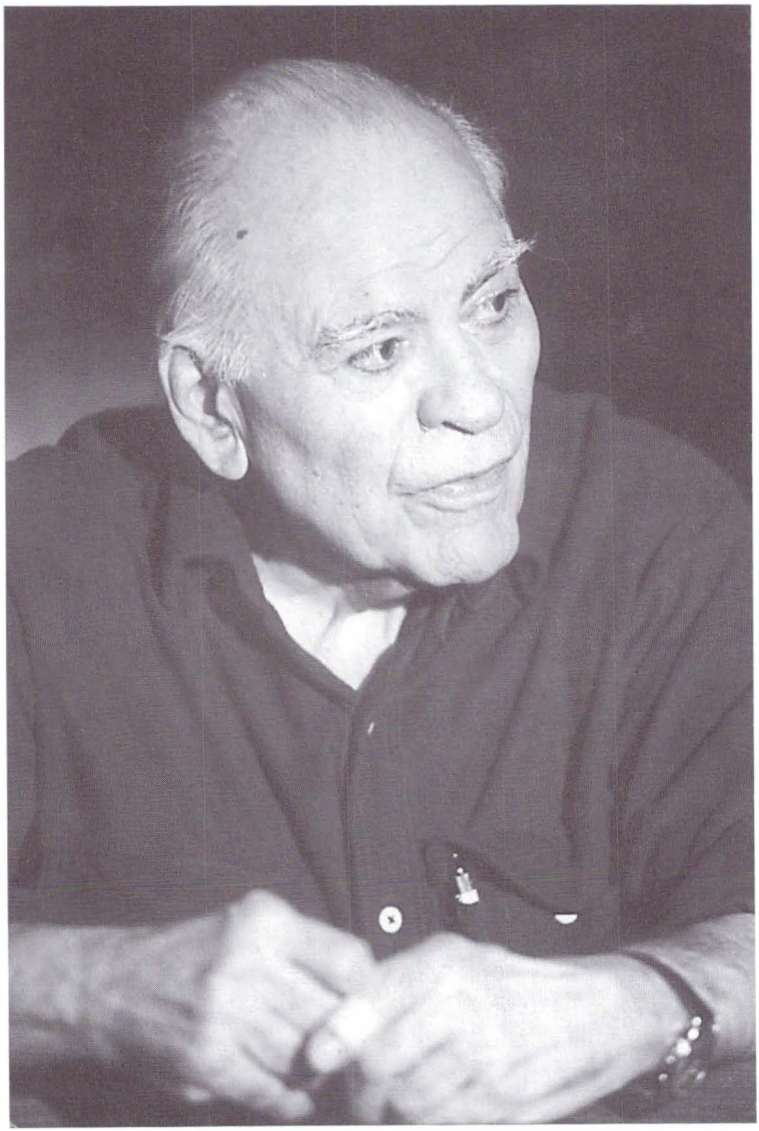


Foto:
Florin BIOLAN

RODICA TAPALAGĂ

PREMII

PENTRU

ÎNTREAGA

ACTIVITATE:

ION LUCIAN

CĂTĂLINA BUZOIANU

PREMII PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE:

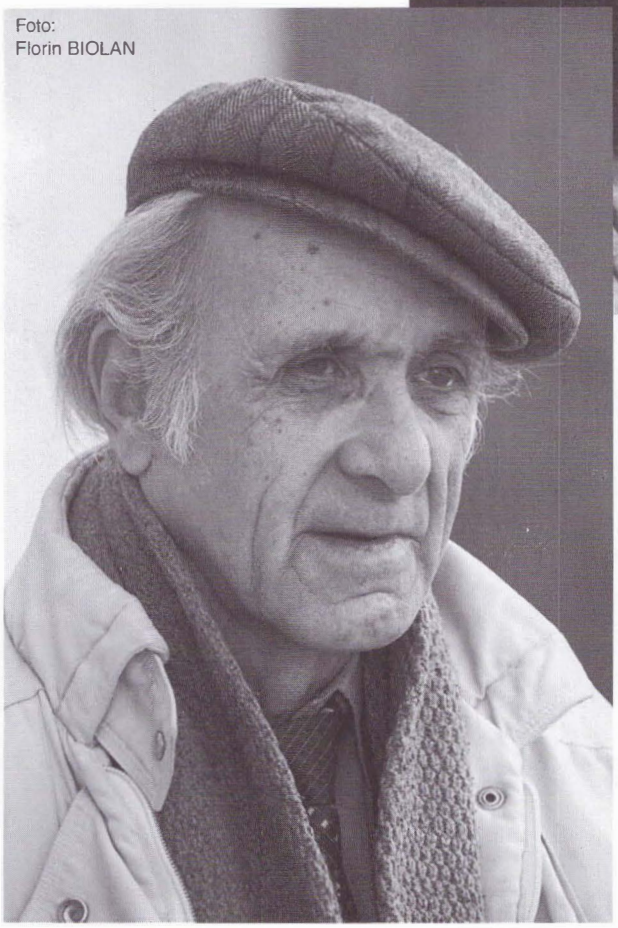


Foto:
Florin BIOLAN

HELMUTH STÜRMER

ȘI

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

NOMINALIZĂRI

Juriul format din critici de teatru:
DOINA MODOLA, FLORICA ICHIM *și* CONSTANTIN PARASCHIVESCU
au hotărât următoarele nominalizări pentru stagiunea 1999–2000

CEL MAI BUN SPECTACOL:

SARAGOSA – 66 DE ZILE

de Alexandru Dabija
după Jan Potocki
Regia:
ALEXANDRU DABIJA
Teatrul Odeon

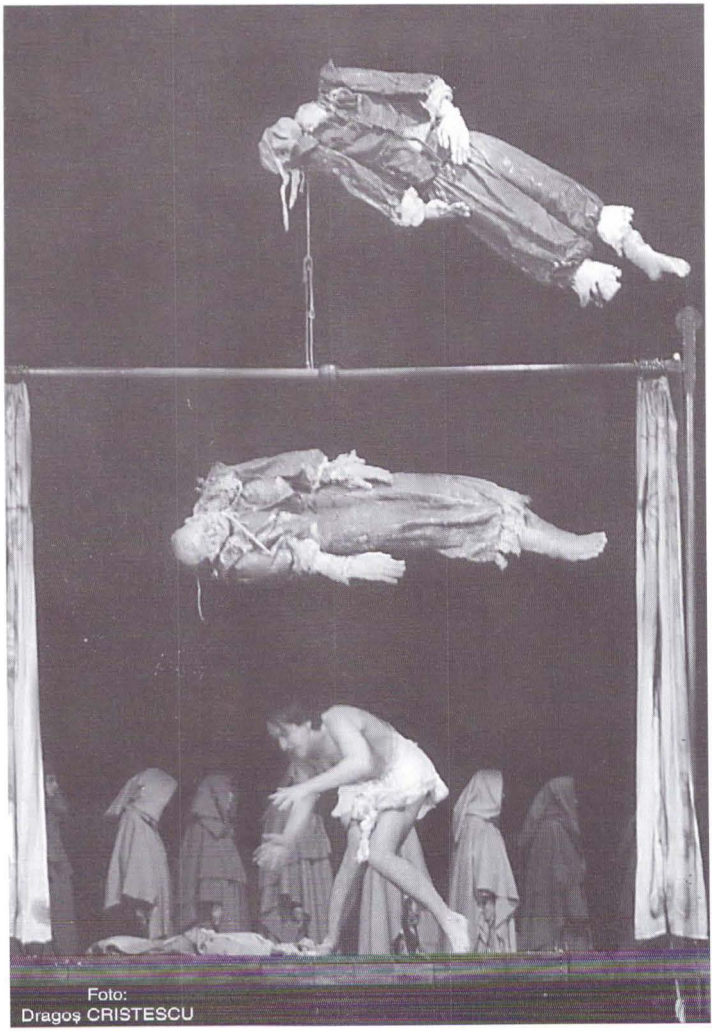


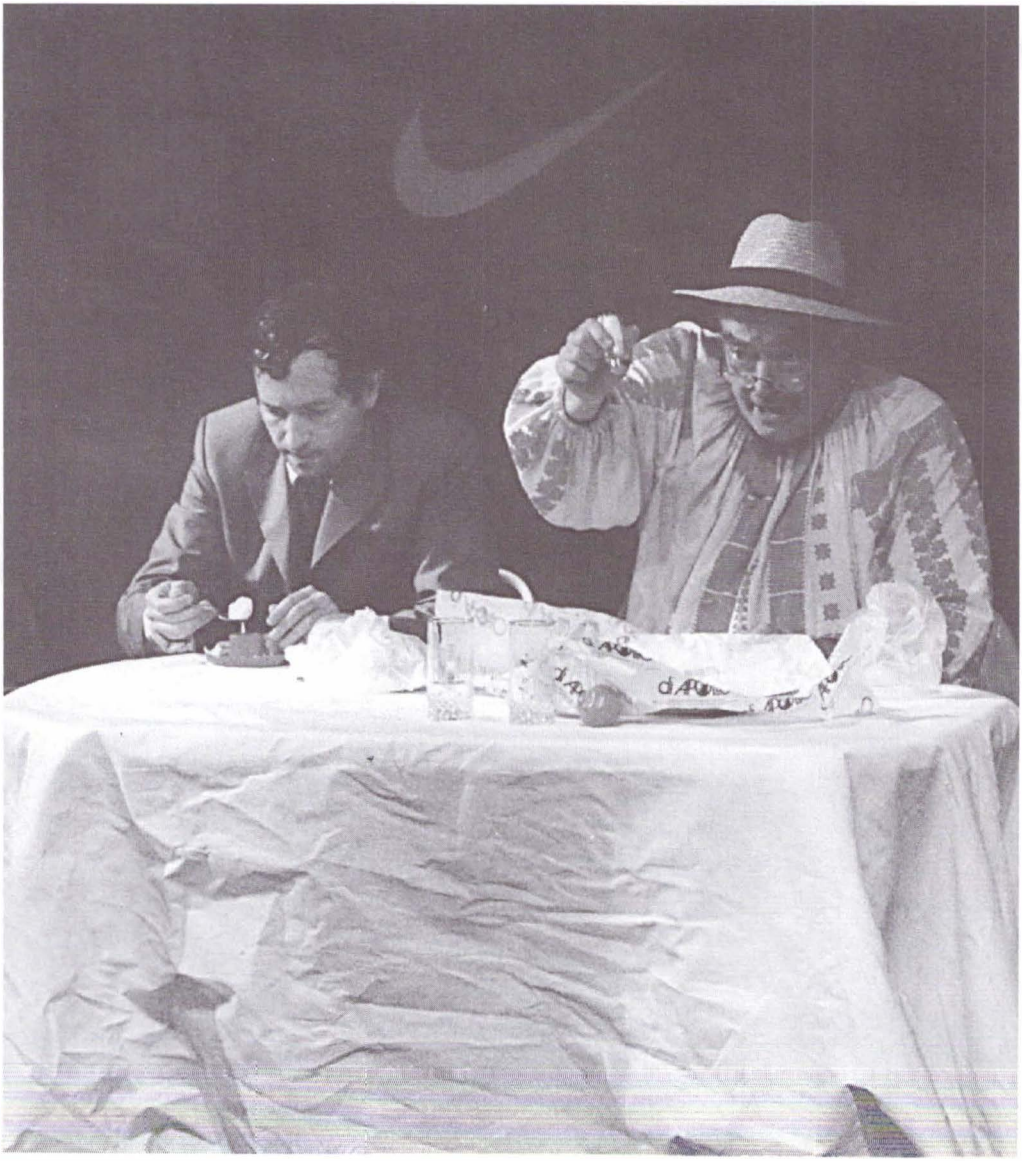
Foto:
Dragoș CRISTESCU

O SCRISOARE PIERDUTĂ

de Ion Luca Caragiale

Regia: ALEXANDRU TOCILESCU

Teatrul Național București



MIZANTROPUL

de Molière

Regia: TOMPA GABOR

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj

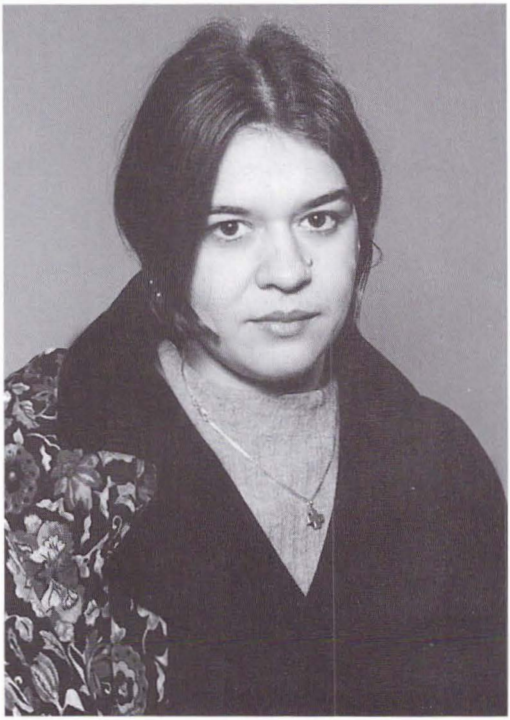
CEA MAI BUNĂ REGIE:

FELIX ALEXA

pentru regia spectacolului „Nunta lui Krecinski" de Suhovo-Kobâlin – Teatrul Național București

CLAUDIU GOGA

pentru regia spectacolului „Portret de criminal" de S. Mrożek și „Cerere în căsătorie" de A.P. Cehov – Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" – Brașov



ANCA BRADU

pentru regia spectacolului „Deșteptarea primăverii" de Wedekind – Teatrul Național Târgu-Mureș

Foto:
Florin
BIOLAN

CEL MAI BUN ACTOR:

ȘTEFAN IORDACHE

pentru rolul titular din „Barrymore"
de William Luce – Teatrul Național București

Foto:
Florin
BIOLAN

Foto:
Florin
BIOLAN

MARCEL IUREȘ

pentru rolul titular din „Hamlet"
de Shakespeare – Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

VALENTIN URITESCU

pentru rolul RASPLUEV din „Nunta lui Krecinski" de Subovo-Kobâlin – Teatrul Național București

CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ:

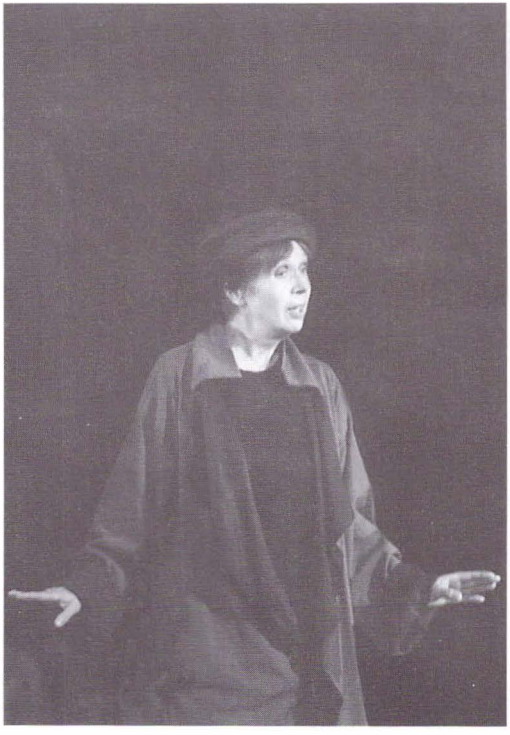
MIHAELA ARSENESCU WERNER

Foto: L. MANOLIU

pentru rolurile: OGUDALOVA din „Fata fără zestre" de Ostrovski și ELIZA din „Pelicanul" de Strindberg
Teatrul Național „Vasile Alecsandri" – Iași

MAGDA MUGUR

pentru rolul DOAMNA PONZA din „Așa e (dacă vi se pare)" de Luigi Pirandello – Teatrul Național Craiova



OANA PELLEA

pentru rolul CATARINA din „Îmblânzirea scorpiei" de Shakespeare – Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

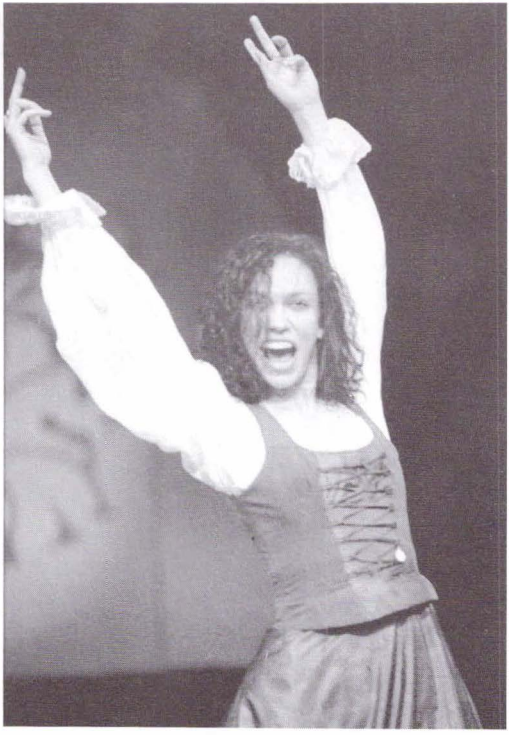


Foto: Florin BIOLAN

CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE:

LIA MANȚOC și HELMUTH STÜRMER

pentru scenografia la spectacolul „Așa e (dacă vi se pare)" de Pirandello – Teatrul Național Craiova

IRINA SOLOMON și DRAGOȘ BUHAGIAR

pentru scenografia la spectacolul „Saragosa – 66 de zile" de Alexandru Dabija după Jan Potocki și cadrul scenografic la Festivalul Humorror – Teatrul Odeon

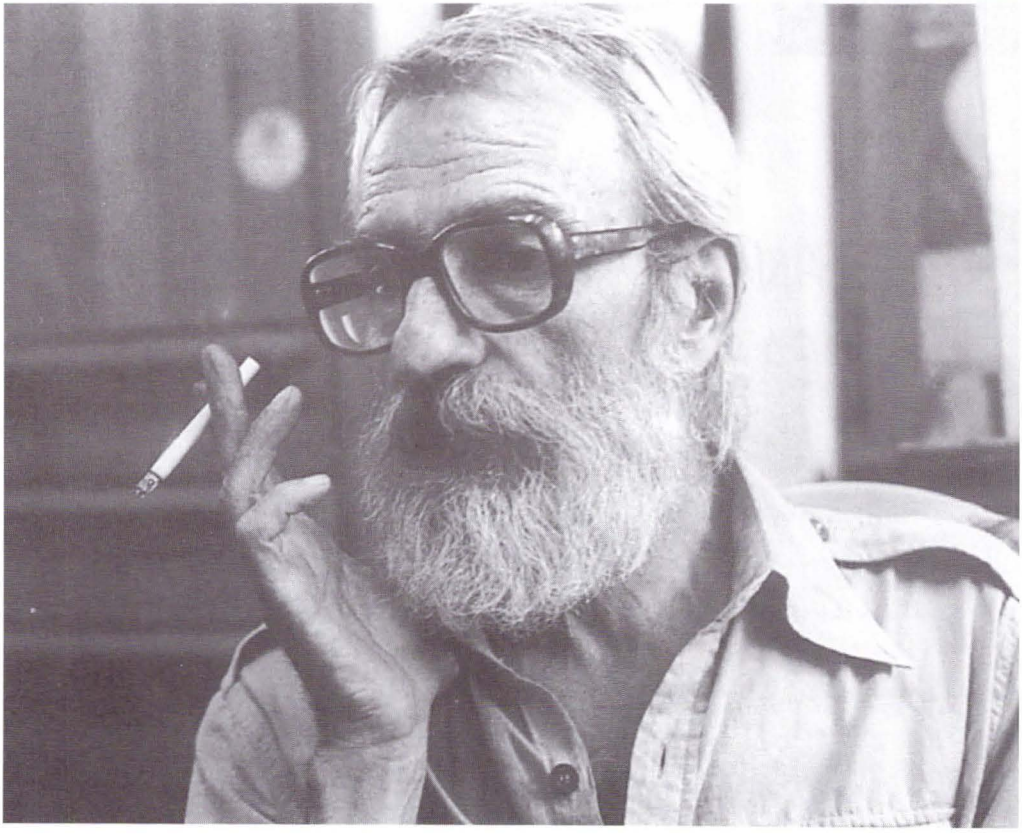
Foto: Florin BIOLAN

ANCA PÂSLARU

și

SEVER FRENȚIU

pentru scenografia la spectacolul
„O scrisoare pierdută"
de Ion Luca Caragiale – Teatrul Național București



CRITICĂ TEATRALĂ:

Foto: Florin BIOLAN

ALICE GEORGESCU

pentru activitatea în domeniul criticii teatrale

Foto: Paul ANTONIU

ȘTEFAN OPREA

pentru activitatea în domeniul criticii teatrale și volumul „Eminescu – om de teatru"

ALEXANDRU FIRESCU

și

CONSTANTIN GHEORGHIU

pentru volumul

„Istoria Teatrului Național din Craiova"

DEBUT:

DAN VASILE

pentru regia spectacolului
„Pelicanul" de Strindberg
Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași

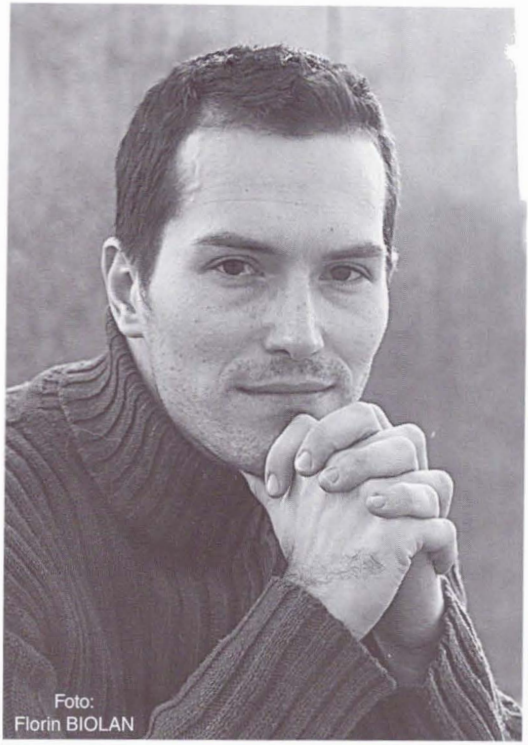


Foto:
Florin BIOLAN

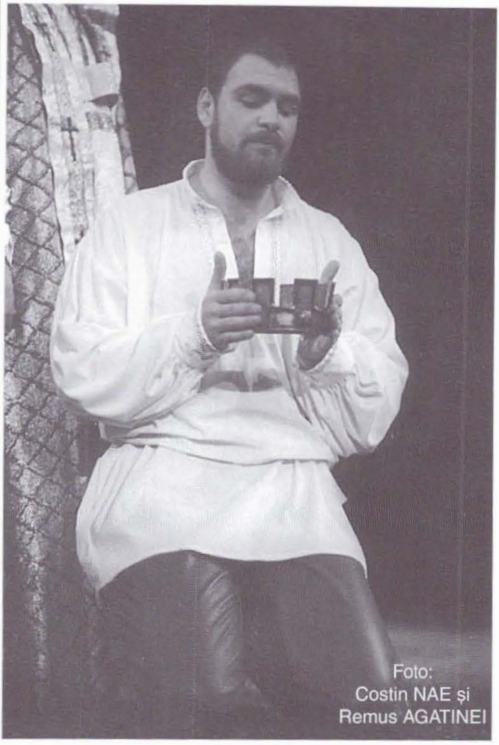


Foto:
Costin NAE și
Remus AGATINEI

MARIUS CHIVU

pentru rolul HENRIC II din
„Becket" de Jean Anouilh
Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

Foto: Cornel MIFTODE

CLARA FLORES

pentru rolul DOAMNA INA TERRE din
„La Dallas" de Oliver Bukovski – Teatrul
Tineretului – Piatra Neamț

SOCIETATEA ROMÂNĂ DE RADIODIFUZIUNE, DEPARTAMENTUL TEATRU RADIOFONIC

propune pentru premiul pentru Teatru radiofonic – stagiunea 1999–2000

1. 59 de minute de așteptare

de Charles Charras, în regia lui ION VOVA

2. Dialog fantastic

după „Cugetările sărmanului Dyonis" de Mihai Eminescu și „Corbul" de Edgar Allan Poe, în regia lui GAVRIIL PINTE

3. Grand Hotel

de Gabriela Pantel, în regia lui MIHAI LUNGEANU

Juriul Concursului UNITER „Cea mai bună piesă românească a anului 2000", compus din actrița IRINA PETRESCU, și din criticii IRINA COROIU și DAN C. MIHĂILESCU, a decis să nominalizeze în Selecția finală următoarele piese:

IUDA SAU DESTINUL ADEVĂRULUI de Alexandru Bidian,

DUELISTUL de Petre Barbu,

ON AIR de Emil Mladin,

W.W.W.NONSTOPRO de Peter Anghel,

CONSPIRAȚIE ÎN SINAGOGĂ de Andreea Vălean.

Dintre aceste nominalizări, Juriul a hotărât, în unanimitate, să desemneze câștigătoare piesa W.W.W.NONSTOPRO de Peter Anghel, pseudonimul scriitoarei Alina Nelega.

Concursul, publicarea piesei și Premiul sunt finanțate printr-un grant al Fundației Principesa Margareta a României. Premiul este oferit în seara Galei Premiilor UNITER, când este lansat și volumul cu piesa câștigătoare.

JURIUL FINAL

SANDA MANU MIRCEA RUSU

ALEXANDRU DARIE ȘTEFANIA CENEAN

CRISTINA MODREANU

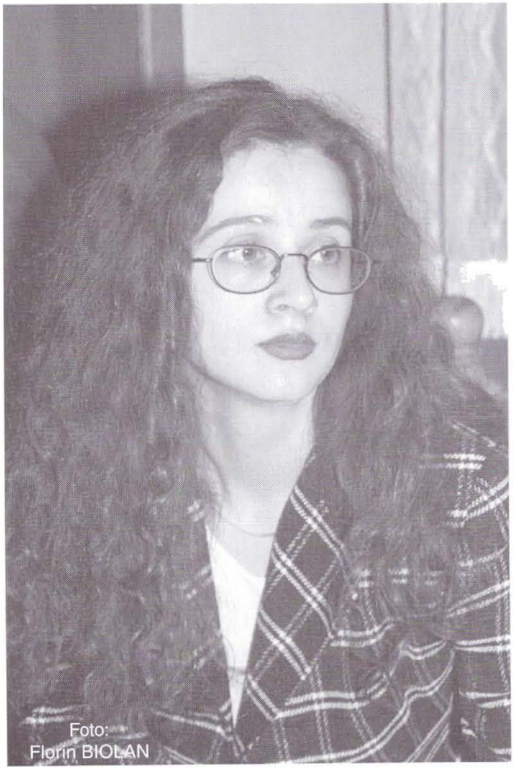
PREMIUL CRITICII

12 PENTRU GENERAȚIA 2000:

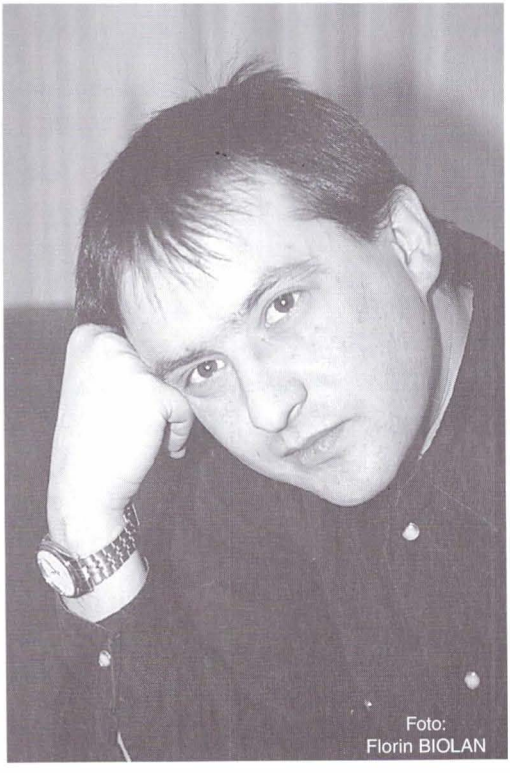
Biroul Secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT) a hotărât acordarea premiului său unui GRUP DE TINERI CREATORI *care a dat strălucire anului teatral 2000:*

FELIX ALEXA, CLAUDIU GOGA – *regizori*
MARIUS STĂNESCU, BOGDAN ZSOLT, GEORGE IVAȘCU – *actori*
BIANCA ZUROVSKI, ANTOANETA ZAHARIA – *actrițe*
DIANA RUXANDRA ION – *scenograf*
THEODORA HERGHELEGIU – *teatru alternativ*
CRISTINA MODREANU – *critic teatral*
ALINA MOLDOVAN, MIHAI IANCU – *manageri teatrali*

CRISTINA MODREANU

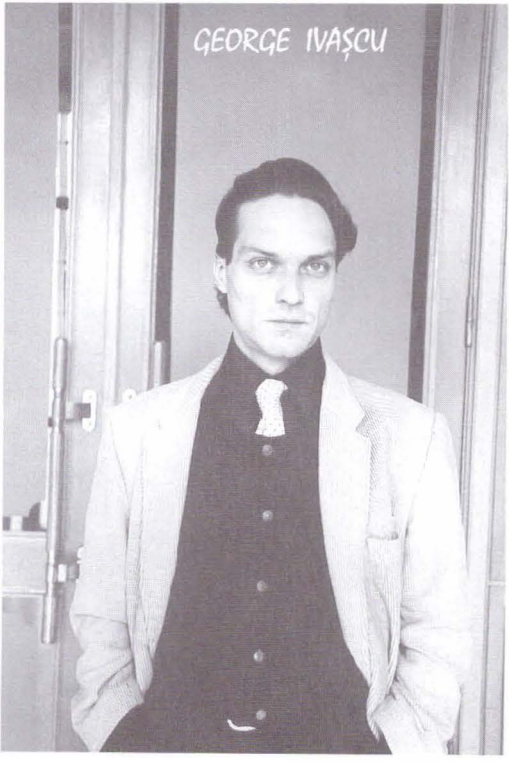


MARIUS STĂNESCU



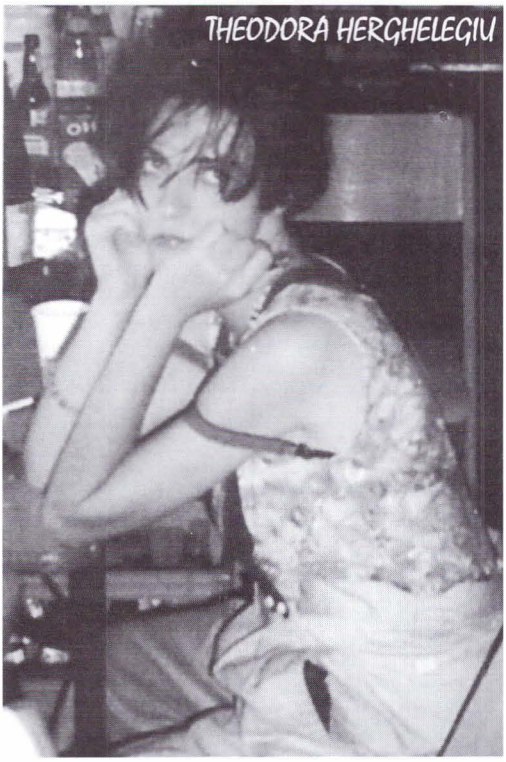
BOGDAN ZSOLT
Foto:
Florin BIOLAN

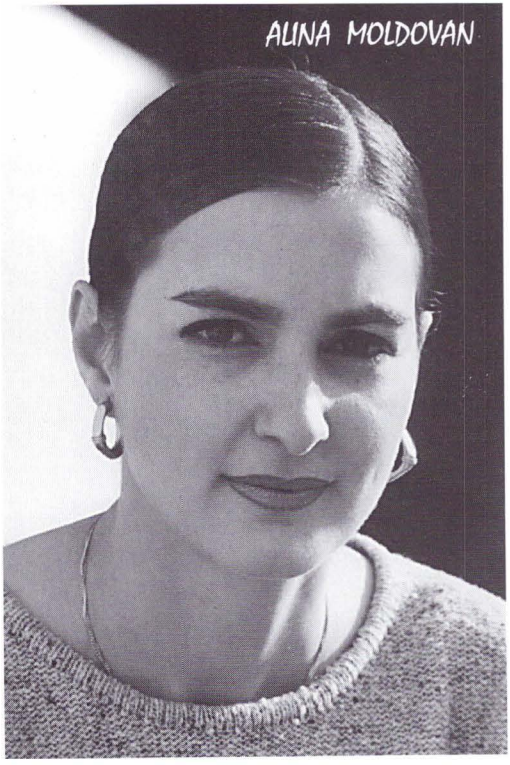
BIANCA ZUROVSKI

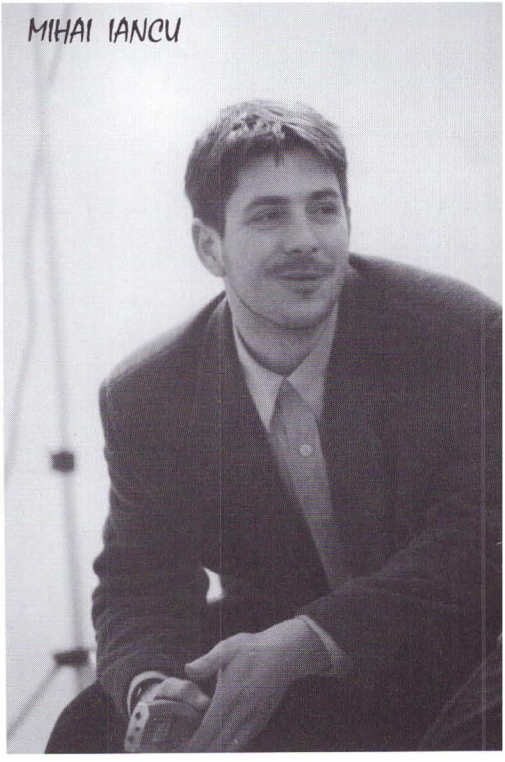

GEORGE IVAȘCU

ANTOANETA ZAHARIA
Foto:
Florin BIOLAN

Foto:
Zoltan LOSENCZ
DIANA RUXANDRA ION


THEODORA HERGHELEGIU


ALINA MOLDOVAN


MIHAI IANCU

Mihai Popescu și destinul său

(fragmente de jurnal)

Publicând volumul Margaretei Andreescu despre Mihai Popescu, multe persoane ne-au telefonat, solicitat cartea și oferit materiale sau documente despre marele actor. O rudă apropiată a acestuia ne-a pus la dispoziție unul dintre „jurnalele" din perioada vieneză. În completarea textului pe care l-am oferit cititorului sub titlul *Ursit scenei: Mihai Popescu,* **în seria „Galeria Teatrului Românesc", reproducem mai jos un fragment din jurnal, promițând completări ulterioare.**

5 Aprilie 1943. Ultimele trei zile au fost îngrozitoare. Astă-seară pentru prima dată mă simt ceva mai bine. Am avut aceleași complexe ca și acum patru ani. Îngrozitor! Cum am putut rezista atunci?! Cauza este probabil timpul ploios și rece care a intervenit brusc și noul rol care mi-a reînviat în minte greutățile de care m-am lovit atunci.

Ce se va întâmpla cu *Figaro?* Ar fi o ocazie, ca acum patru ani la Sărindar și la începutul carierei mele la Ventura. Rolul însă a fost făcut aici de cei mai buni actori și n-au să se sperie ei tocmai de mine. Nu trebuie să-mi închipui nimic. Succesul, ca și insuccesul, vine când te aștepți mai puțin.

8 aprilie. Nu se mai joacă *Figaro.* S-a terminat cu tot chinul. Kurz und schimerzlos.

9 iunie. N-am mai avut noroc. Am mai trecut pe lângă un rol *(Troilus),* însă nu s-a putut juca. Cu toate că voi mai juca, anul acesta s-a încheiat. Mă simt cam plictisit.

26 iunie. Noul rol în *Johanna* îmi face greutăți. Mă căznesc să scot din el mai mult decât se poate și atunci sunt cam rece și cam strident. Am căpătat și frică. Aber ich muss du mit fertiz werden.

18 iulie. Deci astăzi mi-a plăcut să fiu cu ea și în ultimele două zile am crezut că o omor. Nu cred că sunt eu de vină; sau vina mea este mult mai mică. Astăzi am premieră la *Johanna.* În două săptămâni s-a terminat cu totul. Ce se va mai întâmpla? Se va termina războiul? Ce se va întâmpla cu familia mea?

22 iulie. Iltz a angajat un nou actor care joacă în stagiunea viitoare pe Mortimer. Dacă va fi bun, cu siguranță că la anul mă va concedia. N-are nevoie să ție un străin când are atâția în genul meu. Când mă voi învața minte să nu mai fiu sentimental față de nici un director. Trebuie să mă conving odată pentru totdeauna că fiecare nu-și face decât interesul lui și gentilețea pe care o arată celorlalți este numai ocazională. Ce să fac? Să mă duc să vorbesc cu el? Ce să-i spui? Îngrozitoare meserie. Cum să fac să ies din mediocritatea asta în care am intrat în Volkstheater?

24 iulie. Astăzi am avut o zi îngrozitoare. Care este motivul nervozității ăsteia omorâtoare? Ambiția, naivitatea, frica de viitor. Nu știu ce să fac! Cum să

reacționez? Ce voi face în viața mea în țara asta așa de tristă, așa de isterică și de apăsătoare?

31 iulie. Toate au trecut. Premiera de astă-seară a fost destul de bună. Mâine plec spre casă. Ce se va întâmpla? Aș vrea să mă întorc. Pentru prima oară am impresia că nu mai sunt un străin și că aparțin întrucâtva și lor. Ce comică este viața.

7 august. Am ajuns la București. Speranța că voi fi mai liniștit s-a dus. Mă simt străin și este atâta zgomot încât mă simt ca într-un vis. Blestemata asta de plecare și casa noastră așa de caldă și de prost împărțită îmi răsucește nervii.

13 august. Nu mai pot pleca. Îmi vine să înnebunesc. Nu știu de ce? Cum voi rezista la tot ce se va abate peste mine. Dacă voi începe să lucrez, poate va trece timpul mai repede.

20 august. Cu fiecare zi se apropie termenul când ar trebui să plec. Lucrul la *Strigoii* este imposibil. Trebuie să mă aclimatizez din nou cu țiganii ăștia; și dacă mă aclimatizez nu este și mai rău. Câteodată aș vrea să mor.

2 septembrie. Am rămas aici. Sbuciumul din jurul plecării m-a obosit peste măsură. Efortul să mă stăpânesc la repetiții în fața idioților mei de camarazi mă cheltuiește și mai mult. De mult n-am repetat așa de prost și de rece. Teatrul nostru este îngrozitor de înapoiat și eu sufăr cel mai mult din pricina asta.

5 septembrie. Astă-seară abia la 11 mi-am venit în fire și am impresia că am devenit iar cel vechi. Dacă joc așa pe Oswald cred că ar putea merge. Să sperăm că n-am să pierd firul ăsta pe care l-am găsit acum.

7 septembrie. Ce curios?! Textul nemțesc este mult mai ușor de jucat și rolul este mult mai clar. Nu cred că este numai o scădere a traducerii, ci limba noastră este mai primitoare și are o sintaxă prea simplistă.

13 octombrie. N-am mai scris de atâta timp. Am fost prea ocupat. Premierele mi-au ieșit foarte bine; cel puțin pentru mentalitatea de aici. Scrisorile de la Viena m-au chinuit prostește și mi-au făcut urâtă cealaltă viață a dragostei. Părinții mei sunt foarte mândri și mulțumiți de mine. Poate că timpul care-mi mai rămâne de petrecut aici va fi mai frumos acum că și Erika s-a mai liniștit. Câtă muncă! Cât zbucium! Câtă nesiguranță!

26 octombrie. Timpul acum se scurge de la sine. Când lucrurile merg după dorința ta trece și viața mai ușor. Pe urmă fiecare clipă îți este ocupată și atunci nu te poți gândi prea mult. Oamenii aici sunt mult mai veseli și mai ușori și atunci atmosfera din jurul tău este mult mai optimistă. Viitorul nu te chinuiește ca la Viena.

16 noiembrie. Voi pleca cu siguranță. Am impresia că acum Rebreanu este hotărât să mă lase. Ca întotdeauna muncesc cam puțin și mă simt slab și lipsit de energia trebuincioasă.

20 noiembrie. Au început iar greutățile cu plecarea. Oamenii îmi fac o impresie îngrozitoare. Sunt așa de ușuratici și de isterici că atunci când ai nevoie de ei viața ți se pare un infern. Astă-seară am simtit că aș muri dacă nu voi pleca.

Ce ar fi dacă m-aș duce voluntar? Ar fi poate un început să ies din copilăria asta în care mă sbat de zece ani. Ar fi și o palmă idioților și bandiților ăștia.

1 decembrie. Astăzi în tramvai am văzut un băiat tânăr invalid. Era orb, orbrazul înnegrit de pulbere și-i lipseau amândouă mâinile de la cot în jos. Fața lui pierduse orice fel de expresie: sta cu capul în jos într-o atitudine de animal bolnav. Când te gândești că noi ne luptăm pentru bine și pentru frumos și iată rezultatele. Fiindcă astea sunt rezultatele de vreme ce nu le poți împiedica.

5 februarie 1944. Poimâine plec. Din nou am suferit ca un câine. De data asta am cunoscut pentru prima oară intriga. Este într-adevăr o invenție drăcească. Sunt cam obosit și n-am timp nici măcar o zi să-mi adun gândurile înainte de plecare și să mă concentrez. Cu ce m-am ales din cele șase luni petrecute aici? Este un progres artistic și o experiență de viață? Simt însă o umbră de îmbătrânire. Doamne, ajută-mă să pot să muncesc din greu. Nu poate decât să-mi folosească. Coraggio!

6 septembrie. Probabil că voi pleca din nou la București. Scena cu Erika a fost îngrozitoare. Viața mea cu ea este un martyrium câteodată. Când mă voi mai putea întoarce? Ce voi face în România? Războiul se va termina însă în câteva săptămâni. Va începe un timp de turburări, de omor, de nebunie. Dacă aș putea cel puțin de-acum înainte să-mi fac o viață mai clară și mai productivă.

Totul este o închipuire. Astăzi este o frumusețe afară; lumea lui Dumnezeu este minunată și totul nu-mi mai apare așa de negru. Atmosfera de mică burghezie pe care o răspândește Erika în jurul meu și felul ei sentimental, mieros și speriat de a iubi mă enervează peste măsură. Frica că în Germania nu-mi voi putea câștiga existența și voi ajunge un biet cabotin bătând pe la ușile teatrelor; conștientă că sunt incapabil să mă lupt cu viața ca ceilalți îmi amărăște zilele peste măsură câteodată. Acum sunt aici, mă voi liniști, vreau să mă ocup numai de mine și să-mi repar nervii.

10 octombrie. Funcționarii Legației din Berlin când au venit aici au fost așezați de proprietăreasa vilei (care nu cunoștea pe nimeni) la aceeași masă cu servitorii. Când au văzut așa, s-au sculat și-au plecat. Ce lipsiți de instinct și cum își sapă singuri groapa în care se vor prăvăli.

13 octombrie. Ieri am sta de vorbă cu Românii de aici despre teatrul din București. Cei mai simpli iau teatrul ca o desfătare mondenă unde te amuzi și poți vedea lucruri agreabile și toalete frumoase. Ceilalți sunt mai pretențioși, își închid sufletul și caută să înțeleagă cu capul; nu sunt însă așa de rafinați încât să-și facă o lume a intelectului. Limba românească așa cum este vorbită de mulți sună îngrozitor când discuți probleme de artă. Cei care discută n-au trecut lucrurile destul prin suflet; superficialitatea, culoarea dialectală cu care vorbesc și tonul dialectal mă descurajează imediat să mai pot vorbi cu ei.

16 octombrie. Astăzi ni s-a spus că Ungaria a capitulat. Germanii ar fi putut ocupa Buda Pesta. Războiul merge mai departe. Ministrul Stănescu a protestat contra internării și contra regimului prost. Este interesant de văzut

urmările. Internarea noastră aici este foarte prost organizată (chiar în rău). Fiecare grupă are un tratament aparte care deosebire nu are un scop, ci este rezultatul unei dezordini (după părerea mea). Germanii dovedesc în felul cum ne tratează nimic altceva decât răutate, prostie și mândrie oarbă.

17 octombrie. Acum când învăț italienește și văd că nu mă pot concentra destul și mintea mea nu este destul de ageră pentru asemenea lucruri îmi vin în minte amintiri de atunci când lucram cu tata. – Tu să pleci din casa mea. – Nu pot să uit asta. Mi se urcă tot sângele în cap când mă gândesc. Felul lui sfătos, slab și isteric de acum mă scoate din minte.

Astăzi ne-au sosit doi polițiști în casă care ne-au încunoștiințat că totul este oprit. – Wir wollen aber grossgözig sein und so dörfen Sie in den kof spagiem geber. Avem voie să scriem oricui. Probabil ca să vadă în ce cercuri trăiam.

20 octombrie. Germanii nu știu să vorbească. Când au să ne comunice cel mai natural lucru – să venim până la 9 1/2 la Frühstück – o fac cu aroganță și răceală.

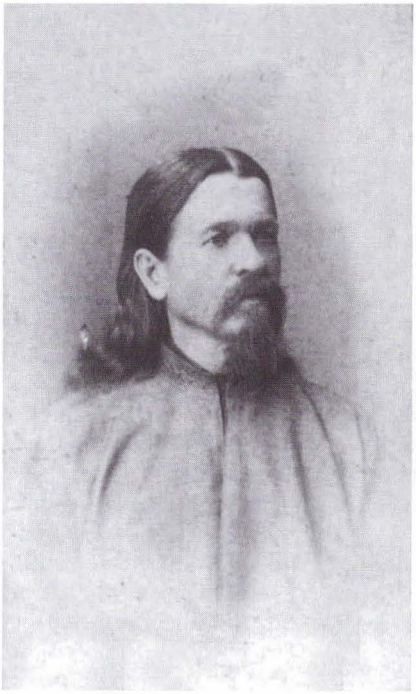
24 octombrie. Citesc viața lui Talleyrand de Duff Cooper. Un jouisseur teribil de inteligent și de talentat. Echilibrul European pe care l-a creiat el era modalitatea pentru el de a trăi în pace și de a se bucura de viață. A făcut mult bine omenirii, involuntar, vrând să trăiască el comod. Cu inteligența lui pătrunzătoare a văzut adevărul. Inteligența și talentul pot scuza celelalte scăderi ale lui: cinismul, amoralitatea etc. pentru că au fost creatoare. Cine știe însă dacă este în stare să contrabalanseze însușirile rele prin alte calități? Cine poate să o facă cu inima senină? Nimeni! Cine o face, o face fiindcă așa îi este firea. Fiecare fie că vrea, fie că nu vrea, nu face altceva decât să-și trăiască viața, chiar dacă lui nu-i face impresie.

25 octombrie. Este îngrozitor cât de mult îi semăn tatei. Mă surprind luând atitudinile lui, frângându-mi degetele ca el și multe alte obiceiuri. Nervozitatea, fricile și neîncrederea de care sunt torturat sunt iarăși ale lui cu totul.

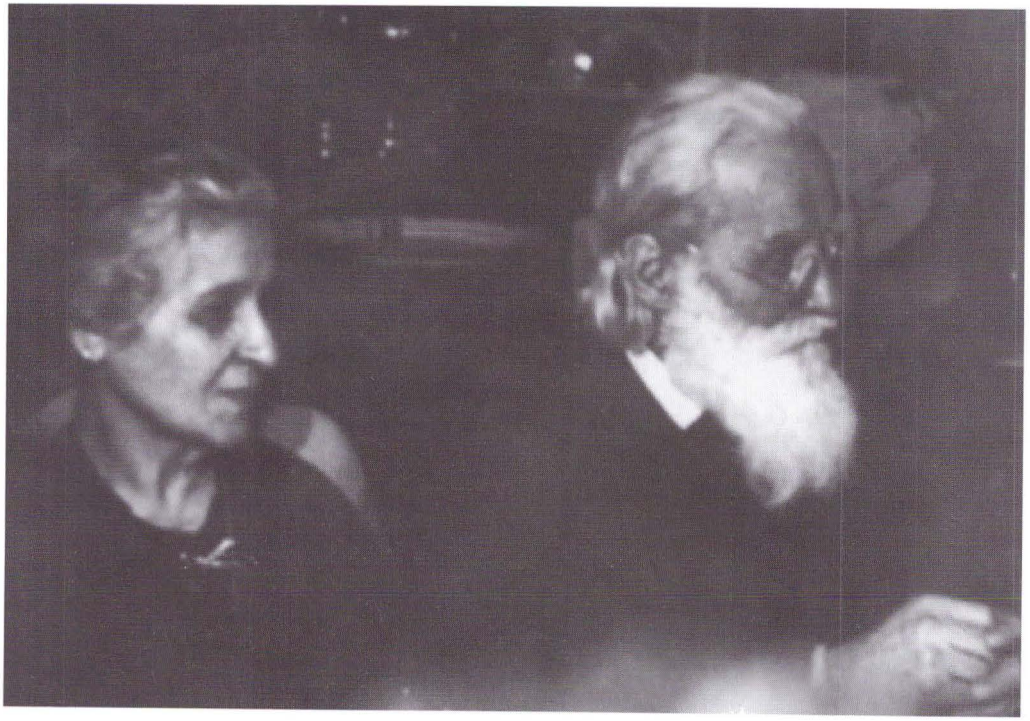
4 noiembrie. Se împlinește o lună de când am sosit aici. M-am liniștit mult. Astă seară însă mi s-a anunțat că nu mai avem voie să părăsim pragul locuinței. La București se spune că s-a prezentat o comisie la Rege care i-a adus la cunoștință că armistițiul nu este îndeplinit; în sensul că n-am fost arestați toți cei care au lucrat cu Germanii?! Ce este asta? Este începutul sfârșitului?! Unde vom ajunge?

5 noiembrie. Natura își bate joc de noi. Afară este un soare minunat.

7 noiembrie. Werner, polițistul nostru a spus lui Isărescu că diplomații germani la noi – werden wie die Schweine behandelt. Suntem victime ale tembelismului birocrației noastre sau s-au purtat ei în așa fel că au ieșit de sub protecția diplomatică?!



Părinții actorului



VITTORIO HOLTIER

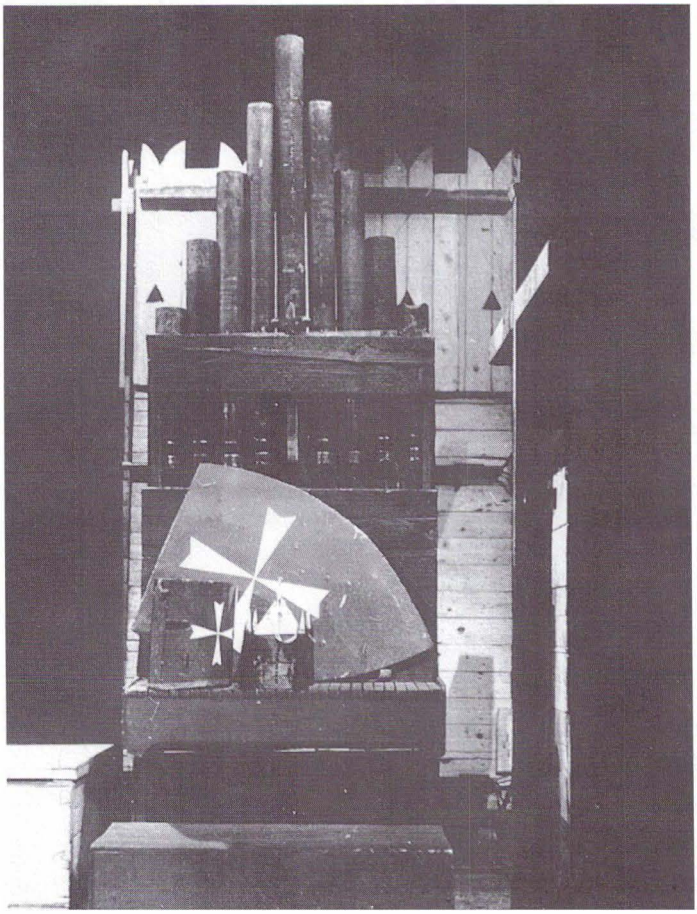
Motto:

„Universul este o operă de artă –
de aici îi provine imperfectiunea: ea e voită".
[Ernst Junger. „Heliopolis"]

Anii '90 ne-au găsit „neinstrumentați". Eram depresivi. Sufeream parcă o înstrăinare de propria noastră esență. Sufeream, poate, pentru viața noastră în care rezistența, răbdarea ne fuseseră prea îndelung verificate. Durerea acestei pierderi de viață nu era una obișnuită. Trecerea de la „nimic nu e permis" la „totul e permis" ni se părea neîntemeiată pentru că, era limpede, nu orice crezi că e îngăduit face parte din teritoriul libertății. Nu eram nostalgici, nu eram nici încrezători. Priveam lumea noastră așa cum se înfățișa. Bunul-simț și măsura erau tot mai carente. Miracolul artei, care până atunci concurase la „ameliorarea" realității, nu mai funcționa. Eu nu mai puteam intra, decât cu greu, într-o sală de teatru, el punea mâna tot mai rar pe uneltele de pictor scenograf.

Așa cum stăteam în holul Radioului, încercând să încropim un dialog pregătitor pentru microfon, nu aveam nici putere, nici inspirație. Aveam, în schimb, în mod cu totul paradoxal, un „look". El arăta ca un artist ce se află, într-un parpalac negru, cu fular lung și bereta pleoștită pe stânga. Eu, destul de eliberată de clișeele modei, eram într-un parpalac negru, cu fular lung și bereta pleoștită pe dreapta. Hieraticul meu companion avea atunci, ca și acum, o fragilitate specială. Cu asemenea înzestrare te poți înălța ușor la arta sublimă.

Așa l-am cunoscut pe Vittorio Holtier. Trăsătura comună și relevantă care ne-a apropiat a fost vulnerabilitatea, cu toate dezavantajele ei în lume...



Decor la
Mult zgomot pentru nimic
de Shakespeare
Teatrul din Ploiești, 1988

Julieta Ţintea: *Vă sugerez să încercăm o fişă personală şi de creaţie, pentru că nu văd cum le-am putea separa. Începutul îl fac eu şi îmi rezerv dreptul de a vă ului, cu date precise. Ştiu că sunteţi născut la 13 octombrie 1945 în Bucureşti, că aţi absolvit Institutul de Arte Plastice şi Decorative „Nicolae Grigorescu", clasa profesorului Alexandru Brătăşanu (Secţia scenografie) în 1970 şi că în 2000 aţi împlinit cifre rotunde – de viaţă (55) şi de meserie (30). Interviul care urmează se vrea un omagiu adus omului şi artistului valoros care sunteţi. Aşadar, biografia dumneavoastră vă serveşte sau nu prin inedit?*

Vittorio Holtier: Ştiu şi eu ... Pe la 14 ani hotărâsem că voi deveni pictor. Primele luări de cunoştinţă cu problemele artelor plastice au fost sub îndrumarea a trei artişti din Ploieşti, unde locuiam la vremea aceea: cu unul, un domn grafician, caricaturist notoriu în urbe, un bun pedagog al desenului (Petrescu-Pache – pălărie, butoni de aur la manşetele albe, impecabil scrobite şi invariabil înnegrite cu creion şi cărbune după fiecare şedinţă de lucru), am aşternut mulţi metri pătraţi de haşură. Un arhitect mai vârstnic, dl Nicolae Polidor, mi-a dat să mâzgălesc în acuarelă peisaje; tânărul pe atunci pictor, trecut şi el, dincolo, în „albastru", Sergiu Rugină, m-a învăţat să desenez oameni, pornind de la oase şi muşchi, după canoanele anatomiei artistice; tot el i-a îndemnat pe părinţii mei să mă trimită la Liceul de Arte Plastice din Bucureşti, pe care l-am şi absolvit în 1964. Am intrat „din prima" la secţia de scenografie. Deci, nu mai aveam să fiu pictor, ci pictor-scenograf, cum se numeşte destul de impropriu – zic eu – meseria noastră, a celor ce dăm spectacolelor spaţii, obiecte, veşminte, culoare, lumină.

J.Ţ.: *Ce v-a îndreptat spre altă meserie decât cea dorită?*

V.H.: Cred că iubirea mea pentru istorie şi pentru literatură m-a purtat spre această meserie care stă între text şi imagine – o artă de sinteză, ce are de-a face cu Shakespeare şi cu Leonardo, cu Corneille şi cu Watteau, cu Ibsen, cu neoclasicismul şi „jugendstill-ul", cu Cehov, cu arhitectura gotică şi cu mobilierul baroc, cu armurile japoneze, cu covoarele caucaziene şi bijuteriile siberiene, cu Caragiale, cu pietrele Sarmisegetuzei şi ale mayaşilor, cu spiralele ceramicii de Cucuteni, albastrul Voroneţului, păsările lui Brâncuşi, cu Wagner, cu numărul de aur şi velierele Companiei Indiilor Orientale, cu cetăţile Troiei şi ale Scoţiei, cu toga romană şi coloanele corintice – o meserie, Teatrul, care te poartă din palatele Veneţiei, prin Valhala lui Odin, până în frizeria lui Nae Girimea, de unde poţi repede sări în insula lui Prospero.

J.Ţ.: *Începuturile dumneavoastră coincid, dacă numărăm anii, cu aşa-zisul dezgheţ din 1964–1974, perioadă în care se făcea, totuşi, carte, sub îndrumarea unor maeştri.*

V.H.: Când am intrat în şcoală, la *N. Grigorescu* oficiau doi mari pictori, stâlpi ai artei româneşti contemporane: Alexandru Ciucurencu şi Corneliu Baba. Începuturile mele coincid cu epoca numită de dumneavoastră, când în Institul de Arte Plastice şi Decorative (aşa se numea Academia de Arte Frumoase atunci) se „strecurau" impresioniştii şi „arta modernă" postimpresionistă, până atunci taxată vehement drept decadentă.

L-am avut, într-adevăr, profesor pe maestrul Alexandru Brătășanu; lucra încă la Național. La clase mai mari activau Mihai Tofan, alt scenograf al *Naționalului*, de asemenea Paul Bortnovski, scenograf la teatrul *Lucia Sturdza Bulandra*, teatru în plină afirmare. Invitați la repetițiile spectacolelor la care colaborau, noi, ca învățăcei ce eram, asistam cu evlavie la tot ce se întâmpla pe scenă.

J.Ț.: *Din ce s-a inspirat proiectul dumneavoastră de diplomă la absolvirea facultății, după cei șase ani de studiu?*

V.H.: Au fost, de fapt, două proiecte scenografice: unul era pentru opera lui Richard Wagner *Olandezul zburător*, celălalt era o amenajare într-un spațiu „neconvențional" (cum se spune acum), *Troienele* de Euripide, pe ruinele de la Histria. Pe scenă am debutat, conform tipicului, la Studioul de teatru *Casandra* semnând decorurile la *Cartofi prăjiți cu orice* de Arnold Wesker, în regia, bineînțeles, tot a unui debutant la acea oră, în 1971, Alexa Visarion.

J.Ț.: *Am avut bucuria să văd acest spectacol. Nu l-am uitat. Și azi îmi amintesc unele detalii de scenografie, de regie și câteva interpretări memorabile. De atunci ați făcut echipă, pentru o perioadă bună, cu Alexa Visation.*

V.H.: Da, așa e. Alexa Visarion, elev al lui Radu Penciulescu, urma să se impună rapid în teatrul românesc, cu un concept personal: teatrul de stare, un teatru direct, în forță, mizând mult pe capacitatea actorului de a (se) exprima profund și intens. Primele mele spectacole importante s-au realizat împreună cu Alexa Visarion. Între ele *Meșterul Manole* de Blaga, la Teatrul Național Cluj (1973), a cărui scenografie am avut onoarea să fie considerată de către regizorul Moni Ghelerter drept „antologică", și *Năpasta*, la Studio 74 – Giulești (1974), ce s-a bucurat de aprecierea cvasigenerală a criticii, mi se par cele mai relevante pentru o anume conturare a interesului nostru artistic.

J.Ț.: *Cum ați defini, din punctul de vedere al scenografului, încercările dumneavoastră de atunci?*

V.H.: Ar fi vorba de o anume tratare „constructivistă" a spațiului, precum limpezimea traseelor din plan, studiul atent al proporțiilor în toate direcțiile, contactul direct cu spectatorul prin elemente apropiate, de prim-plan, o sinceritate a utilizării materialelor exploatând expresia lor brută, nefinisată, eliminarea procedeelor iluzioniste și prezența deliberată în ansamblul scenografic a structurilor tehnice din dotarea scenei (pasarele de iluminare, proiectoare, bare, cabluri, podea, ziduri reale înconjurătoare etc.), tratare în care mai ales important era faptul că decorul se constituia ca o volumetrie riguros organizată, un *obiect*-sculptural, chiar dacă o sculptură preponderent de goluri, care nu numai că *oferea* spațiile de joc necesare dezvoltărilor dramaturgice, ci *se oferea* spre „citire" ca un sistem coerent cu sine, susținând din temelie comunicarea „subliminală", subtilă a mesajului scenic.

J.Ț.: *Când în 1971 v-ați angajat la Teatrul din Ploiești, ați avut ocazia să lucrați și cu alți colegi de reală înzestrare.*

V.H.: Unul dintre cei mai interesanți mi s-a părut Alexandru Tatos și, categoric extraordinar, Aureliu Manea; apoi am lucrat o lungă perioadă cu mai tânărul

Dragoș Galgoțiu (cu care am făcut destui ani de navetă, ca de altfel și marea parte a actorilor teatrului ploieștean), regizor cu care am continuat dialogul artistic venind, pe rând, la Odeon.

J.Ț.: *Cum a fost experiența cu Alexandru Tatos?*

V.H.: Frumoasă. Am lucrat cu el o piesă de D.R. Popescu, intitulată *Lapte de pasăre* și care nu știu de ce s-a jucat sub un alt titlu *Timpul în doi*. Tatos știa să instaureze o atmosferă de lucru relaxantă: avea o căldură omenească și un umor fin, special. Am avut parte de o echipă minunată, s-a lucrat într-un spirit de colegialitate desăvârșită. Juca, invitată fiind la Ploiești, în plină maturitate artistică, Silvia Popovici, avându-i ca parteneri pe experimentatul Corneliu Revent și pe mai tânărul atunci, Eusebiu Ștefănescu. Decorul era alcătuit dintr-o compoziție de spații cubice, ordonate pe două niveluri, formate din suprafețe albe de pânză, așezate pe o rețea rectangulară de fire, precum niște cearceafuri întinse la uscat, între care pluteau, ca în niște sordide camere de bloc, becuri banale punctând un firmament derizoriu, balansându-se uneori amenințător; spațiile evoluau combinatoriu, deschizându-se unul dintr-altul prin manevră la vedere (eroina strângea și întindea aceste „cearșafuri"), într-o foarte flexibilă structură compozițională.

J.Ț.: *Cu Alexandru Tatos ați colaborat, ca semnatar al scenografiei, și la filmul Mere roșii. Aveați alături un operator valoros – Florin Mihăilescu. Cum ați „speculat" împreună expresivitatea unei lumi reale am înțeles văzând filmul. Prin ce mi-a amintit el, totuși, atmosfera din „Timpul în doi"?*

V.H.: Remarca e corectă. Acțiunea acestei pelicule, avându-l ca protagonist pe Mircea Diaconu, se petrecea într-un spital de provincie – un adevărat purgatoriu kafkian – care mi-a dat ocazia să compun, cu elemente de detaliu, un labirint mohorât alb-cenușiu-verzui, de saloane, săli și curți. În această desfășurare plasam, ca accent, un autocitat: labirintul de cuburi albe din cearșafuri, reluând aceeași compartimentare pe care o imaginasem la Ploiești, pentru *Timpul în doi*. Ca metodă de lucru, împreună cu Florin Mihăilescu, a cărui contribuție la calitatea filmului ați punctat-o, am „speculat" intens ambianța prin „scăpări" ale obiectivului de luat vederi, prin focalizări „punctuale", pe detalii expresive, cele mai multe în spiritul ironic-acid al lui Tatos, acestea formând astfel un discurs subiacent, paralel cu cel principal, caracterizând „oblic" situații și personaje, care – cred eu – adăuga savoare discursului cinematografic.

J.Ț.: *Mere roșii a fost premiat în respectiva stagiune, ceea ce v-a dat elan, presupun, pentru alte intersectări cu domeniul.*

V.H.: Da. Am mai lucrat decorurile pentru *Zidul* lui Constantin Vaeni (1974), *Înainte de tăcere* al lui Alexa Visarion (1978) și *Lișca* al lui Ioan Cărmăzan (1983). Toate trei filme de război, dar în care războiul nu apare decât în modalități indirecte.

J.Ț.: *Aș dori să aduceți detalii despre fiecare.*

V.H.: În *Zidul*, de exemplu (acest film s-a bucurat și el de contribuția unui excelent operator, l-am numit pe Iosif Demian, care a făcut, după cum se știe *Nunta de piatră*

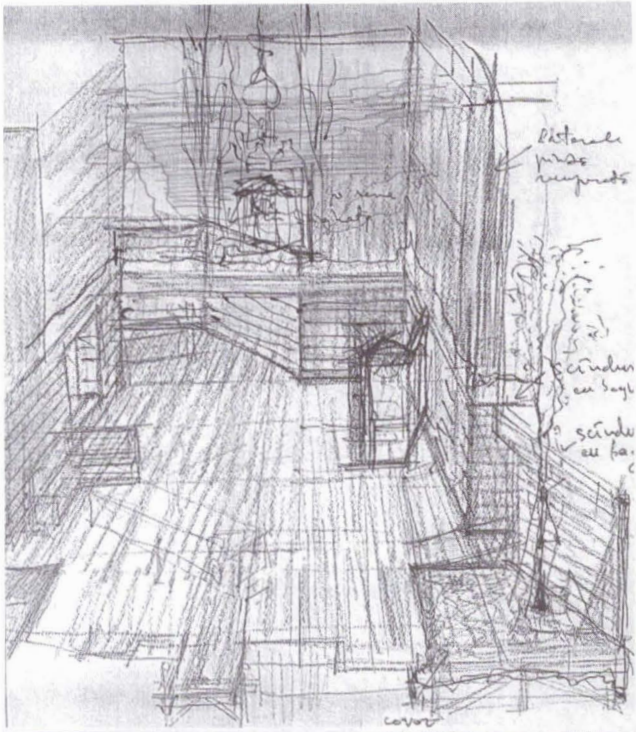
și *Duhul aurului* ale lui Pița și Veroiu) – după un bombardament, în Bucureștiul anilor '40–'44, ruptura unui calcan sfâșie tragic uriașul chip al frumoasei care prezenta, în reclama foto, cine știe ce produs cosmetic, prin fisura peretelui revărsându-se suprarealist mobilier și cele mai heteroclite obiecte dintr-un interior eviscerat; la o licitație în care se vindeau bunurile vreunui medic evreu deportat, se întâlnesc bizar, neliniștitor, mulaje ale corpului omenesc, secționate crispant-didactic, cu, de pildă, un peisaj de iarnă în ramă somptuoasă și o mică statuetă a lui Buddha; apropieri în „linia" suprarealistă, ce vor să exprime – aici – tensiunile unei realități ieșite din matcă.

J.Ț.: *Nu altfel au stat lucrurile cu filmul lui Alexa Visarion „Înainte de tăcere" inspirat din proza lui I.L. Caragiale, îndeosebi de nuvela „În vreme de război", pentru că și aici războiul nu era decât un eveniment al „istoriei mari" care se oglindea vag, aluziv, deformat, în lumea țărănească, stabilă, conservatoare, trăind după canoane proprii, undeva la marginea istoriei.*

V.H.: Ținând cont de aceste date, acțiunea se dezvolta într-un spațiu pe care-l dorisem sobru (în culori stinse, albul și cenușiul lemnului învechit, accentele de alb mai puternic date de suprafețele văruite, peisajul gălbui-gri, drumuri acoperite de praf, mirișți încețoșate, ceruri plumburii), se înscria ca tip de gândire în continuitate cu încercările de a miza pe simplitate, pe care le făcusem și în scenografia unor spectacole de teatru realizate de același regizor.

J.Ț.: *În același spirit, poate încă mai conștient deliberat, cu motivații mai importante, dincolo de efectul vizual și de emoție, ați conceput decorurile pentru filmul lui Ioan Cărmăzan „Lișca", scris de Fănuș Neagu.*

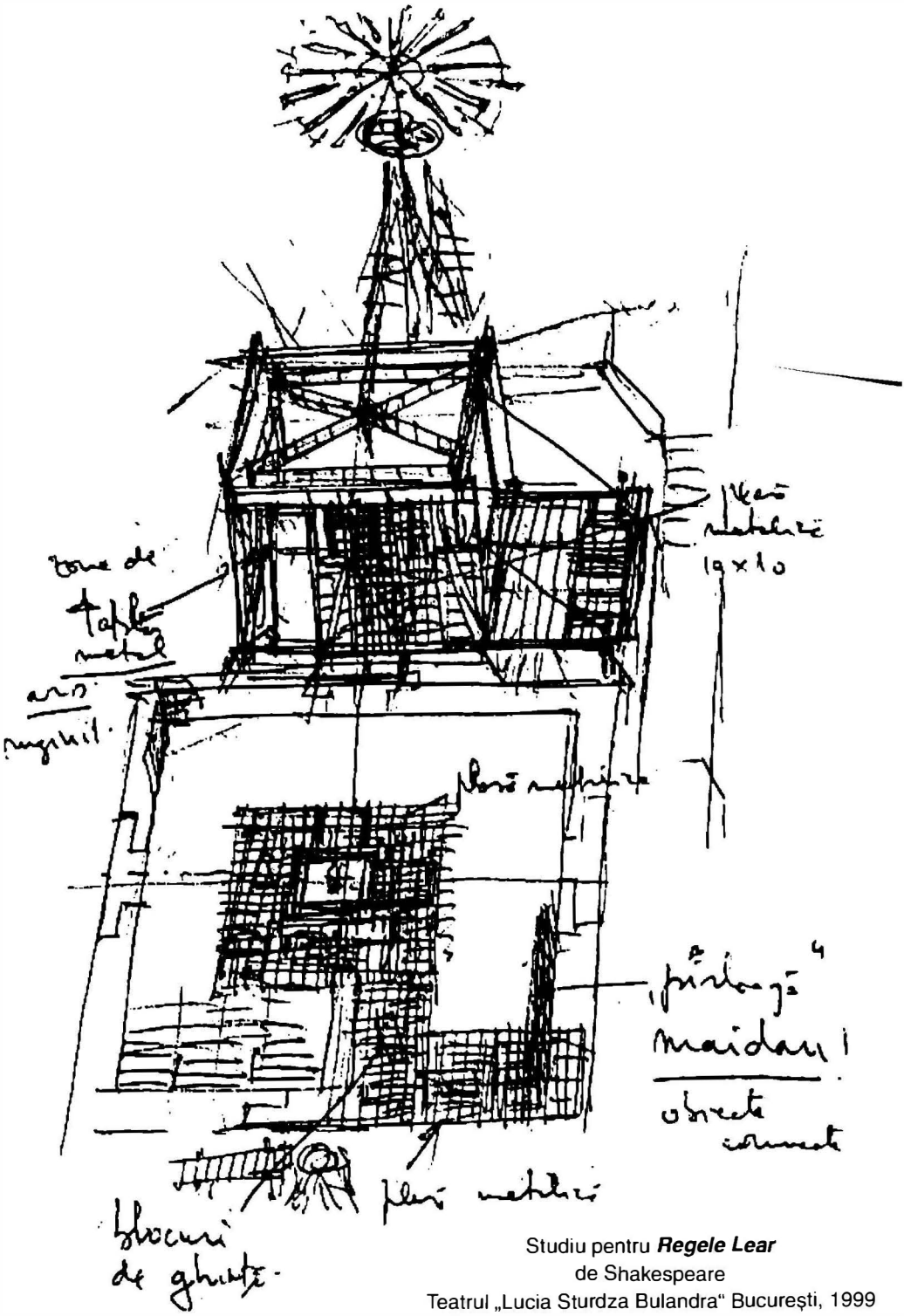
V.H.: Povestea se petrecea așișderi „în vreme de război", de data aceasta, ultimul venit să sminteasca meleagurile noastre și întreaga lume. Am avut șansa de a descoperi un sat aproape abandonat, undeva lângă Brănești-Ilfov, se numea Vadul Anei și se risipea sub geana unei păduri, înclinându-se către un lanț de bălți înconjurate de stuf, în jurul unei răscruci cu fântână. Această răscruce a fost pentru mine punctul de pornire de la care am dezvoltat întregul dispozitiv scenografic, operând „in situ", ca pe un adevărat platou de filmare, spațiul aproape depopulat fiind liber oricăror intervenții. În neorânduiala valahă a grădinilor pustii, a ogrăzilor părăginite, a ogoarelor înțelenite, printre pârloage, căsuțe bătrâne și șoproane ruinate am introdus decoruri de o rigoare deosebită, manifestă mai ales în planimetria lor: această planimetrie folosea ca motiv generator cele două trasee intersectate în unghi drept, determinatoare ale punctului – *crucea* cu întreaga sa autoritate ordonatoare și cu bogatele sale semnificații. „Sfânta Sofia din lut și paie", spuneam, dorind să rezum abrupt și poate șocant demersul meu plastic, încercând în același timp să arăt că acest demers se trage din spiritul tradițional în care se construia, în spațiul țărănesc românesc, în acest „Bizanț după Bizanț". Cred că aici, în lucrarea aceasta, am înțeles că într-o ocupație care are ca domeniu de cercetare spațiul, meditația asupra Centrului – exprimat cel mai limpede și puternic de cruce – celebrarea sa nu poate lipsi.



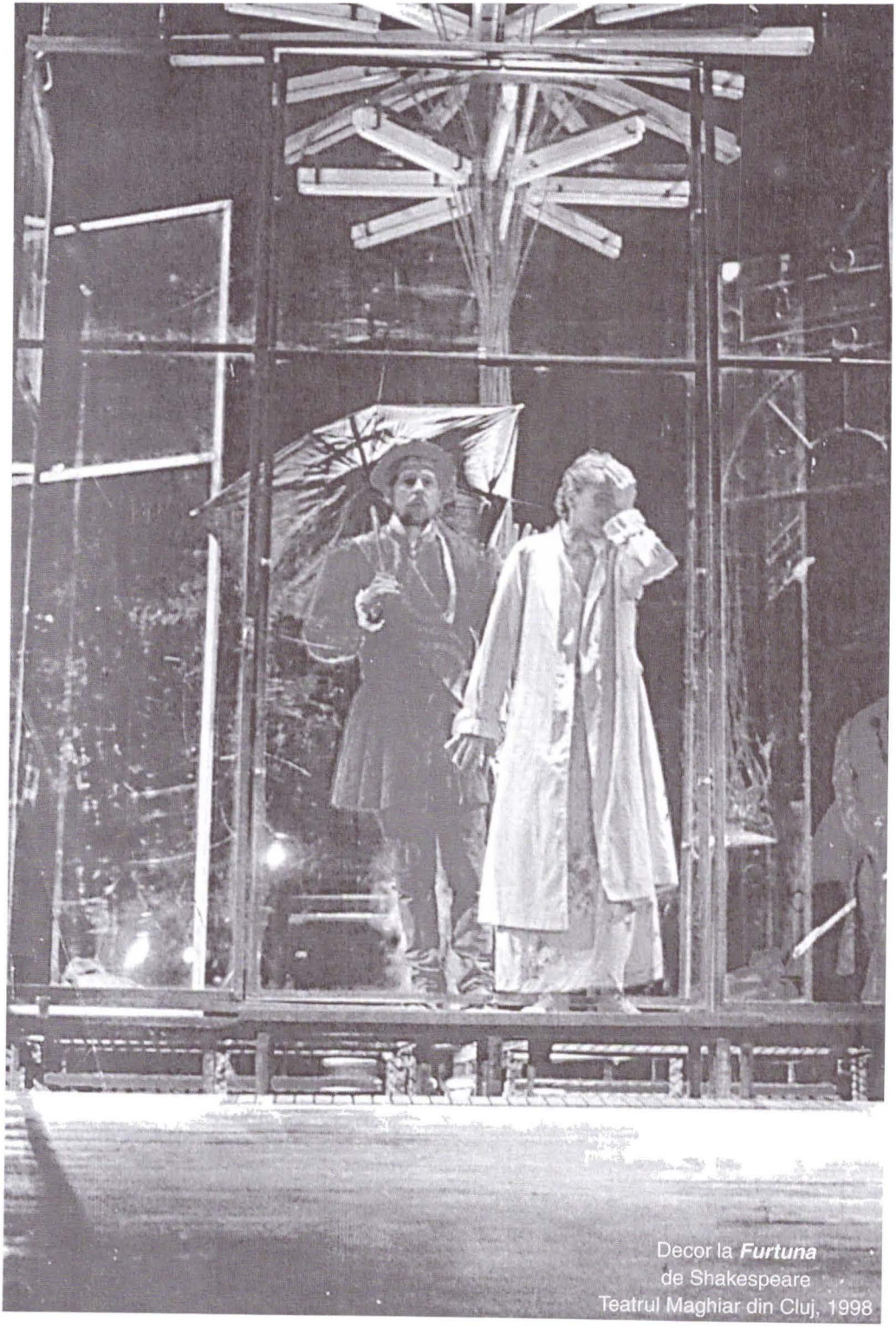
J.Ț.: *Revenind la teatru, ați numit colaborarea dumneavoastră cu Aureliu Manea „experiment-experiență". Formularea mi se pare ambiguă. Ați putea fi mai explicit?*

V.H.: Numesc astfel, ambiguu, „aventura" colaborării mele cu un atât de special artist, deoarece ea a stat sub semnul acestor două fenomene. Arta punerii în scenă a lui Aureliu Manea era o *experiență* existențială paroxistică, trecută în teatru cu o cruzime de vivisecție. *Experiment* era la el luciditatea – tot în afara normalului – cu care își construia eșafodul și mașinile de inefabilă tortură, menite să dăruie spectatorului momente de emoție covârșitoare. *Experiență* era angajarea mea serioasă în această cooperare, *experiment* era curiozitatea lui cu privire la rezultatul scenic și existențial (îndeosebi) al acestei confruntări. Nu era deloc ușor. Manea a fost prima și cea mai importantă, la vremea aceea, zdruncinare a sistemului meu de gândire sprijinit pe o coerență – să

Schiță și decor la
Copiii soarelui
de Gorki
Teatrul Mic, 1997



Studiu pentru ***Regele Lear***
de Shakespeare
Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" București, 1999



Decor la ***Furtuna***
de Shakespeare
Teatrul Maghiar din Cluj, 1998

zicem – de tip clasic. Cu oarecare îngrijorare – recunosc – am acceptat să facem împreună *Faust* de Marlowe la Teatrul din Ploiești. Spectacolul (ca și altele ale acestui imprevizibil, neliniștit, contradictoriu creator), din mai multe motive – dintre care cele ideologice, la vremea respectivă, atârnau greu – nu a ieșit la public.

J.Ț.: *Cum ați „recuperat" decorul, pentru că, bănuiesc, nu a rămas o muncă irosită?*

V.H.: Decorul – un semicilindru din scânduri groase (tocmai se schimbase podeaua scenei ploieștene și am folosit lemnul vechi, ieșit din uz, care avea un adevăr și o încărcătură a lui, secretă), vopsit ad-hoc într-un roșu mohorât – a rămas în picioare și a slujit foarte bine un text cu care Manea a înlocuit prompt și inspirat eșuatul *Faust*. Este vorba de *Arden din Kent*, piesa unui anonim elisabetan (1978). Nu insist asupra soluțiilor artistice active în spectacol – de altfel acesta a fost enumerat printre cele mai consistente ale nonconformistului regizor – nici în ceea ce privește prezentarea mijloacelor de expresie, pe care le-am pus în lucru la *Trei surori* de A.P. Cehov, făcut cu același Manea, tot la Ploiești, deoarece despre ele am mai relatat și în alte câteva ocazii, dintre care unele au fost consemnate chiar de revista care îmi face acum onoarea de a-mi găzdui prezentele gânduri.

J.Ț.: *V-a plăcut să numiți colaborarea dumneavoastră, de o durată apreciabilă, cu Dragoș Galgoțiu, epocă. A fost o epocă de piatră, de bronz, de fier, de argint sau de aur?*

V.H.: Poate din toate la un loc. Ea a început la teatrul din Ploiești, unde eu lucram de vreo 10 ani și unde el a poposit, ca tânără speranță. Împart subiectiv această epocă în două principale componente: una s-ar afla sub tutela lui Caragiale, din a cărui operă am lucrat *D-ale carnavalului* și *Conu' Leonida față cu reacțiunea*; cealaltă ar sta sub semnul lui Shakespeare cu *A douăsprezecea noapte*, la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, *Mult zgomot pentru nimic* la Ploiești, *Troilus și Cresida* la Teatrul de Comedie din București, *Furtuna* la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca și *Regele Lear* la Teatrul Bulandra.

J.Ț.: *Din câte îmi amintesc, pentru comediile lui Caragiale, ați evitat stilizarea hazoasă a decorului și costumelor, atât de vetust prezentă în unele montări cu piese comice, inclusiv ale marelui dramaturg.*

V.H.: Am preferat acestor tratări, amândoi, o modalitate realistă, uneori „hiperrealistă" în adevărul constructiv al detaliilor ei materiale și simultan „suprarealistă", poetic „magică", în ceea ce privește tăietura de ansamblu, așezarea decorului în spațiul scenei, cu un tip de convenționalitate și distanțare care făcea ca dezvoltările de imagini ilustrative, reconstitutiv-cvasi-cinematografice să nu distrugă teatralitatea ansamblului. În *D-ale carnavalului* (1984), frizeria lui Nae Girimea, o chițimie din scânduri văruite, cu un perete acuzând o fugă puternic oblică și un plafon vertiginos înclinat, „împrumuta" salonului din actul 2 podeaua-i roșie din scânduri groase, pe care evoluau într-un fel de balet grotesc și concupiscent „bibicii" și „mangafalele", „sufirugul" și „damele"; înghesuiți pe

acest spațiu, ca pe o plută a Meduzei, ei figurau – circumscris unui procedeu de „mise-en-abime" teatru în teatru – un carnaval care sublima derizoriul în fantastic.

J.Ț.: *Ulterior, pentru* Conu' Leonida față cu reacțiunea, *frizeria lui Nae Girimea a fost „recuperată economic".*

V.H.: Am așezat-o pe roți pivotante, am zugrăvit-o în roz bombon, am mobilat-o cu farmecul desuet și bizar al „secession"-ului eșuat pe meleaguri dâmbovițene. Prin mișcarea complexă a decorului, ochiul fix al spectatorului țintuit în scaunul său devenea obiectivul unui aparat de luat vederi, făcut să exploreze abil spectacolul, secvență cu secvență, un spectacol având ca dimensiune specială „*fandacsia*". În ambele spectacole am aplicat principiul unui decor, gândit ca mecanism ingenios, apt ca prin metamorfoze neașteptate să își ofere cât mai eficient structurile „jocului", supunându-se exigențelor diversității situațiilor scenice, dar păstrând unitatea sa organică în așa fel încât, întrutotul, „opera" să aibă de-a face cu una dintre posibilele accepțiuni ale conceptului de frumusețe, ca „unitate în diversitate".

J.Ț.: *La scurt timp, v-ați împlinit un mare proiect de creație cu teatrul lui Shakespeare.*

V.H.: Bineînțeles, întâlnirea cu teatrul „Marelui Will" este dorința oricărui slujitor al scenei. Am făcut decorurile pentru *A douăsprezecea noapte* la Brăila: o insulă, secțiune într-un crater vulcanic, corabie și fruct, cupă – asumând noianul de conotații pe care Gilbert Durand le etalează în legătură cu „regimul nocturn" al imaginii, în studiul său intitulat *Structurile antropologice ale imaginarului*.

În spatele unor prestigii vizuale, de sorginte „manieristă", se anunță tema „insulei" ca avatar al Centrului, temă care avea să devină laitmotiv și al altor realizări scenografice ulterioare. În *Mult zgomot pentru nimic*, realizat la Teatrul din Ploiești (1988), Centrul era ipostaziat de un turn masiv de asalt: „Centrul" se deplasa în spațiul scenic, însoțind cu energia sa acțiunile în desfășurare; părăsind centrul geometric al scenei, el nu-și pierdea calitatea de Centru, ci mărturisea ca simbol omniprezența drept unul dintre atributele majore ale Absolutului. Sub forma unei prisme aproximativ cubice, deplasându-se pe roți puternice de lemn, se deschidea cu punți ridicătoare ori porți verticale de cetate, într-o diversitate compozițională, bine adaptată momentelor dramaturgice. Inspirate din repertoriul fabulos și terifiant al instrumentelor medievale de luptă, toate elementele scenografice care participau la spectacol: mese prismatice, ca niște sarcofage dreptunghiulare, un pom din scânduri, pictat heraldic cu un Adam și o Evă iscați din miniaturile epocii, un catafalc, o roată de tortură și chiar o orgă, așișderea, „de campanie", construite din scândură geluită, compuneau un inventar succint și riguros interrelaționat al compactelor forme romanice. Dispozitivul scenografic pentru *Troilus și Cresida* (1994), construit la Teatrul de Comedie, păstra și el principiul unui mecanism central, cu ample posibilități de metamorfoză. Ca și în *Mult zgomot pentru nimic*,

Centrul era reprezentat de un turn – arhetip notoriu al verticalității – din categoria simbolurilor diurne, masculine, pozitive, conform aceluiași Gilbert Durand – care aici luase forma unui soi de gorgan-turelă-bunker.

J.Ț.: *Aș vrea să rămânem în universul shakespearian prin câteva referiri la colaborări recente:* Furtuna *la Teatrul Maghiar din Cluj și* Regele Lear *la Teatrul Bulandra din București. În ce măsură tema Centrului a rămas pentru dumneavoastră o preocupare?*

V.H.: În *Furtuna* (1998) tema Centrului este chiar obsedantă în ceea ce mă privește. O evocare prin aducerea în scenă a unui alt arhetip, acela al *insulei,* deja presimțit, prezent în *A douăsprezecea noapte* de la Brăila; insula este și arcă salvatoare și paradisul aflat în acel „illo tempore" mereu amintit de Mircea Eliade în studiile sale cu privire la conceptul de sacru. În mijlocul oceanului de adversități și agitații – lumea cu tumultul ei – se află, *trebuie* să se afle, un mic tărâm al purității și al păcii; aici, Prospero, cărturarul înțelepțit, „operează" cu sine și cu ai săi, prieteni ori dușmani, riturile cunoașterii și împăcării. Înveșmântați în mătăsuri și catifele purpurii, nobilii eșuați pe bizarul atol întâlnesc ființe dintr-un alt timp. Prospero se plimbă prin „paradisul" său îmbrăcat într-un pardesiu moale, comod, cu mâinile înfundate în buzunare: un pulover vernil uzat, un pantalon nisipiu, doar pantofii – de lac roz! – dau seamă de firească nefire a personajului; Miranda, o fată modestă, are același „look" de „second hand" ca și ilustrul ei părinte; Caliban și Ariel sunt caracterizați antinomic, teluric și celest, prin atribute specifice, adecvate, dar în același stil proaspăt, adus de vestimentația contemporană pe care o vor adopta, până la urmă, și „străinii", semnalul dându-l tânărul prinț Ferdinand, cel mai deschis schimbării de sine.

J.Ț.: *În* „Regele Lear", *ca și în* „Troilus și Cresida", *ați provocat o întâlnire a epocilor prin confruntare.*

V.H.: Această întâlnire a epocilor, prin confruntarea costumelor, încearcă să exprime una dintre dimensiunile sacre ale teatrului, cea legată de un timp special, timpul ritualului, al sărbătorii, al mitului: simultaneitatea, juxtapunerea unor secvențe temporale, în ordinea profană curgând ireversibil, sugerează o „blocare" a inexorabilei curgeri într-un *„timp spațializat"*, în care poți să te plimbi ca într-o clădire vastă, cu trei etaje – trecutul, prezentul viitorul. Un astfel de timp neobișnuit ar avea de-a face cu conceptul de *clipă eternă,* expresie temporală a aceluiași omniprezent Centru. *Regele Lear* (1999), la Teatrul Bulandra, mi-a fost un bun prilej de a relua și îmbogăți aceste teme dragi mie. Inspirat de aliniamentul lui Brâncuși de la Târgu Jiu, operă categoric inițiatică, am *aliniat* (și termenul aș dori să aibă aceeași rezonanță ca atunci când este folosit de specialiști când vorbesc de fenomenul astronomic respectiv), în spațiul de la Grădina Icoanei, trei centri de forță. În spațiul principal de joc, am așezat un cub – fântână-altar-vatră: botezul cu apă, botezul cu foc; în planul mediu am ridicat un alt cub, un turn (bineînțeles!), care prin manevra panourilor ce-l închideau – inexpugnabilă fortificație – se așternea umil la sol, răscruce

(căi, destine); furtuna care îl năucește pe Lear și pe ai săi ultimi însoțitori întru calvar, răscolește nu numai cerul, ci răstoarnă și pământul: turnul orgolic se clatină ca la cutremur, balansându-se ca o coajă de nucă pe valurile oceanului înfuriat; în planul al treilea, mai înalt, un arbore cruciform se ridica, sprijinit de scări precare, într-un câmp al suferinței, bâjbâind ca o rugă spre cerul înghițit de cețuri dese, de unde, o formațiune luminoasă (patru tuburi de neon desfășurate în plan orizontal), așișderi cruciformă, dădea expresie transcendentă răspunsului pe care Înaltul îl oferea disperării omenești.

J.Ț.: *Colaborarea dumneavoastră cu Dragoș Galgoțiu v-a obligat la mereu alte eforturi de gândire și de creație.*

V.H.: Amândoi am reușit la Ploiești un spectacol foarte frumos cu *Acești îngeri triști*, de D.R. Popescu, apoi la Odeon în *Faust* de Marlowe, un *Teatru seminar* de Petre Țuțea, un *Lulu* de Wedekind, un *Sganarelle* de Molière, un *Upercut-stânga* de Joel Jonaneau, o *Cafenea* de Goldoni. Interesant era, cred, în *Teatrul seminar* (1992) demersul pe care ni-l propusesem de a exprima concepte filosofice, religioase, cu mijloace minimale: aici Mariile biblice purtau iie și catrință, Lazăr înviat într-un modest costum cărămiziu de învățător de țară, semnul învierii sale fiind o mușcată roșie într-un banal ghiveci, întinsă spre public dintr-o lojă a teatrului, în chip de candidă ofrandă, de brațele albe ale unei tinere fete, îmbrăcată țărănește; îngerii erau purtați în zborul lor grațios, la vedere, pe bețe lungi, manevrate de actori într-un dans fragil și stângaci... *Lulu* (1995), sub presiunea efortului de a discerne, dincolo de stratul anecdotei, planul mitic, devenea – poate – din povestea unei femei căzând în abisurile pierzaniei, povestea balaurului ontic – „încănelumina" – străpuns de lancea-rază a Sfântului (Gheorghe): astfel dezlegat din propriul său nod gordian, rănit și zvârcolindu-se, se poate încolăci pe spadă, se poate ridica spre cer, poate primi aripi și deveni dragon. Această interpretare pune în discuție o alchimie spirituală, care, cred, nu-i era străină lui Frank Wedekind.

J.Ț.: *În* „Upercut-stânga", *interesul dumneavoastră pentru lumea căzută, marginală, se concretiza în forme moderne, actuale.*

V.H.: „Arhipelagul" din această parabolă era o platformă (insulă, iar) transparentă, construită din rețele metalice: „plutea" între cer și pământ, între scenă și sală, într-un „no man's land", în care arbitrariul era la el acasă. Un perete din aceeași rețea metalică acoperea vertical oglinda scenei, închizând acest „purgatoriu" care, numai în final se deschidea – prin expiere tragică, îngenunchiere și rugă – către ... muzică.

J.Ț.: *„Cafeneaua" de Goldoni era, în schimb, un joc de-a teatrul în teatru.*

V.H.: *Cafeneaua* goldoniană (2000), era o vitrină-scenă, camera aceea misterioasă a cărei cheie ascunsă, împreună cu eroii basmelor toți ne-o dorim, ocupa *centrul psihologic* al spectacolului; în cristalul ei opalescent-argintiu, între oglinzi și candelabre, *„artista"* cu accent exotic slav provoca fulgurant stop-cadre în foiala deșartă a eroilor, bântuiți predilect de fantasma basmului; o lume cosmopolită,

o ambianță roză, care o acoperea ironic începând cu prim-planul de bușteni al pontoanelor venețiene, până la cristalul vag rozaceu al cupei de șampanie (din care „balerina" și „contele" beau o provizorie împăcare, cu brațele înlănțuite în bruderschaft) și în jurul căruia urmează, totuși, a se declanșa Carnavalul.

J.Ț.: *Privind retrospectiv la acești 30 de ani de profesie, constat că direcția unui destin artistic depinde uneori de un element incipient, căruia la vremea respectivă i se acordă sau nu importanța cuvenită, dar care în perspectivă își arată adevărata semnificație, uneori radicală. În situația în care vă recunoașteți în ceea ce afirm, aș vrea să stăruim asupra momentului.*

V.H.: Da, întrevăd un astfel de element în destinul meu artistic. Poate insistența cu care profesorul Alexandru Brătășanu lucra asupra proiectelor noastre scenografice, pornind de la compoziția „plantației" spre a ne aduce la formula cea mai concisă, cea mai logică, cea mai economică a spațiului pe care îl aveam de ordonat. Maestrul nu adăuga niciodată nimic, dimpotrivă arma sa redutabilă era guma, cu care înlătura orice surplus din planșele noastre, uneori cu o vehemență care sfâșia fragilul calc de studiu. Elemente de *tehnică* a compoziției, logica circulației în scenă, o planimetrie rațională și expresivă, *„voită"* – cum spunea maestrul Brătășanu –, exploatarea până la limită a condițiilor în care ești nevoit să lucrezi, răsturnând constrângerile și transformându-le în avantaj, toate aceste „comandamente" de ordin pragmatic m-au purtat, la început subconștient, apoi tot mai asumat, mai deliberat, programatic spre un concept cât de cât organic, asupra importanței geometriei, cu dimensiunea sa spirituală de celebrare a Centrului, nu numai în meserie, ci și în viață. Păstrând reperele centripete, în spectacolele pe care le-am realizat mai recent, în conlucrare cu Dragoș Galgoțiu, am urmărit integrarea organică a unor deschideri demne de interes către categoria „manierismului" (are legătură – cred – această categorie și cu romantismul și cu postmodernismul) ca stil izbăvit de conotațiile sale peiorative, integrare și asimilare a disonanțelor, a planurilor contrastante, antinomice, de fapt complementare, în ordonări contrapunctice: am căutat ca prin procedee specifice să evităm pleonasmul – atât de prezent în această artă de sinteză care este teatrul – și, prin „rupturi de stil", să zdruncinăm edificiul construcțiilor „lustruite", pentru ca dincolo de armonia formelor să întâlnim o armonie superioară, a sensurilor. Acest dialog al epocilor, stilurilor, codurilor și procedeelor tehnice, în interiorul aceleiași „opere", mi se pare a fi principala caracteristică a spectacolelor pe care le-am încercat – scenografic – în echipă cu Galgoțiu, dialog care vizează, să zicem, orizontul unui „metateatru", formă de artă care pentru a exprima mesajul său nu își alege circumspect mijloacele, ci le pune în raporturi mereu nou-expresive. În ceea ce mă privește, visez să slujesc cu mijloacele mele modeste o artă „ziditoare" a omului, după chipul său firesc, al Căii, Adevărului și Vieții.

Julieta ȚINTEA

TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ

Ion VARTIC

„Elita intelectuală clujeană ne creditează"

DELIA VOICU: *Teatrul Național din Cluj oferea, la sfârșitul stagiunii trecute, o imagine dezolantă: tensiuni în trupă, spectacole modeste, texte de slabă calitate, multe reluări. Ce ați reușit să îndreptați în cele câteva luni de când sunteți director?*

ION VARTIC: Teatrul se afla, la venirea mea, într-o situație destul de gravă. În primul rând, din cauza lipsei de repertoriu. E greu să-l refaci. Nu se poate reforma o instituție de acest tip cu ușurința cu care reformezi, de exemplu, o revistă literară sau o editură. Acolo rezultatele apar mult mai repede. Situația ne e îngreunată și de absența unei legislații moderne, fără de care nu se poate realiza mai nimic. Prin plecarea câtorva actori s-au dezmembrat șapte-opt spectacole. Cu greu am putut relua doar două dintre ele. Mai avem, în continuare, probleme legate de trupă: sunt prea mulți actori tineri, neformați încă, dar și mulți actori pensionari, angajați prin cumul. Este, în schimb, deficitară, partea mediană a echipei artistice. Actorii de vârstă mijlocie sunt cei mai solicitați, unii dintre ei fac naveta între Cluj și București...

D.V.: *Reușiți, în condițiile acestea, să-i readuceți pe spectatori la teatru și, mai ales, să readuceți elita intelectuală clujeană, care îl cam părăsise?*

I.V.: Pot spune că elita clujeană s-a întors la noi. Nu știu dacă am câștigat-o. Cred că încă nu este convinsă. Dar a revenit și, într-un fel, ne creditează. Sper să răspundem orizontului ei de așteptare. În ultimii ani, din motivele cunoscute, teatrul pierduse acest public.

D.V.: *Au existat, totuși, și câteva spectacole importante, ca „Visul unei nopți de vară" în regia lui Victor Ioan Frunză – o creație de succes, dar și costisitoare totodată. Vă puteți permite să renunțați, pur și simplu, la asemenea producții?*

I.V.: Frunză ar fi reluat *Visul unei nopți de vară*, dar ar fi trebuit să înlocuiască patru actori, ceea ce însemna, de fapt, să-l refacă aproape în întregime.

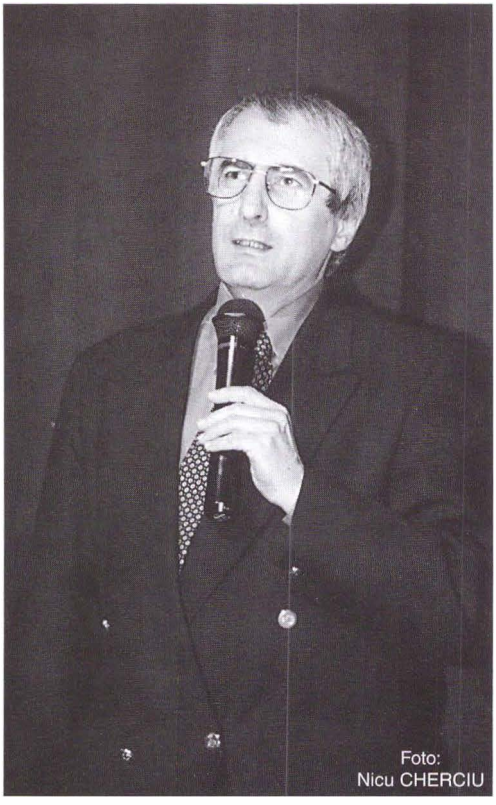


Foto: Nicu CHERCIU

D.V.: *Sala Studio găzduiește, pe lângă reprezentații, și discuții cu spectatorii. Ce efect are acest dialog?*
I.V.: Aș spune, în primul rând, că interesează, fapt confirmat la toate întâlnirile de până acum. Pornind de la spectacol, dialogul se poate extinde pe probleme culturale, dar și sociale, de actualitate. Prin redeschiderea Studioului *Euphorion* s-a materializat planul din 1946 al unor mari clujeni – azi, socotiți scriitori foarte importanți (e vorba de Radu Stanca și Ion Negoițescu) –, care își doreau un teatru de artă, numit „Euphorion". Era o tentativă utopică, ținând seama de condițiile istorice de atunci.
D.V.: *Cărui tip de montări îi este destinat acest spațiu?*
I.V.: El a fost gândit, în special, pentru producțiile tinerilor artiști – regizori, actori, dramaturgi. Numele său, *Euphorion*, personajul goethean, simbolizează, cum se știe, elanul creator...
D.V.: *Și dumneavoastră ați semnat, într-o vreme, regia unor spectacole. În ce măsură continuați, conducând teatrul, acea experiență?*
I.V.: Nu știu dacă e chiar o continuare, pentru că m-am jucat de-a regia acum vreo 15–20 de ani. Totuși, faptul că am cunoscut direct aspecte ale practicii scenice m-a influențat în decizia de a prelua direcția acestei instituții. Numai cu experiența de teoretician al teatrului aș fi rămas, precaut, în afara lui.
D.V.: *Ați încredințat prima parte a stagiunii unor creatoare tinere: Mona Chirilă și Anca Bradu. Ce înseamnă, pentru dumneavoastră, această alegere?*
I.V.: Alegerea lor este, fără îndoială, un gest de încredere. Aici există o școală serioasă și în domeniul teatrului, școală în care Mona Chirilă și Anca Bradu își desfășoară activitatea didactică. Atât *Mantaua* cât și, mai nou, *Povestiri din pădurea vieneză* reprezintă momente importante în programul nostru dar și o șansă acordată actorilor, care se pot întâlni pe scenă – de la cei mai noi membri ai trupei până la maeștri. Doamna Silvia Ghelan, de exemplu, a acceptat să intre în *Povestiri...*, chiar dacă rolul oferit nu e de primă mărime (de altfel, toate partiturile piesei sunt de mică întindere) tocmai pentru a fi alături de colegi și pentru a sluji teatrul.
D.V.: *În ce spectacole o mai putem admira?*
I.V.: Știu că va intra în distribuția pe care o gândește Vlad Mugur pentru *Hamlet*. Cred că va relua *Cameristele*. Este, oricum, programată des *Regina Mamă*, pentru care există, întotdeauna, public!
D.V.: *Ce pregătiți în continuare? Ce regizori ați mai invitat?*
I.V.: Finalul de stagiune stă clar sub semnul lui Vlad Mugur. E o piatră de încercare decisivă. Dacă vom confirma artistic și vom rezista și financiar, atunci domnia-sa va face, pe lângă *Hamlet*, încă un spectacol, fie un Cehov, fie una dintre dramele târzii ale lui Ibsen, un text nejucat, până acum, la noi. Revenirea lui Vlad Mugur în teatrul în care a făcut istorie și în care a făcut o școală este un eveniment. Urmează, în vară, Mihai Măniuțiu, cu un triptic. Scena mare va fi ocupată până în noiembrie, când vom începe un alt proiect de mare anvergură, un Goethe, în regia lui Beatrice Bleonț, cu Claudiu Bleonț și Marius Bodochi. Dorința lor este să nu divulge, încă, titlul ales. Cred că aceste tentative regizorale vor fi decisive pentru viitorul Naționalului clujean.

Delia VOICU

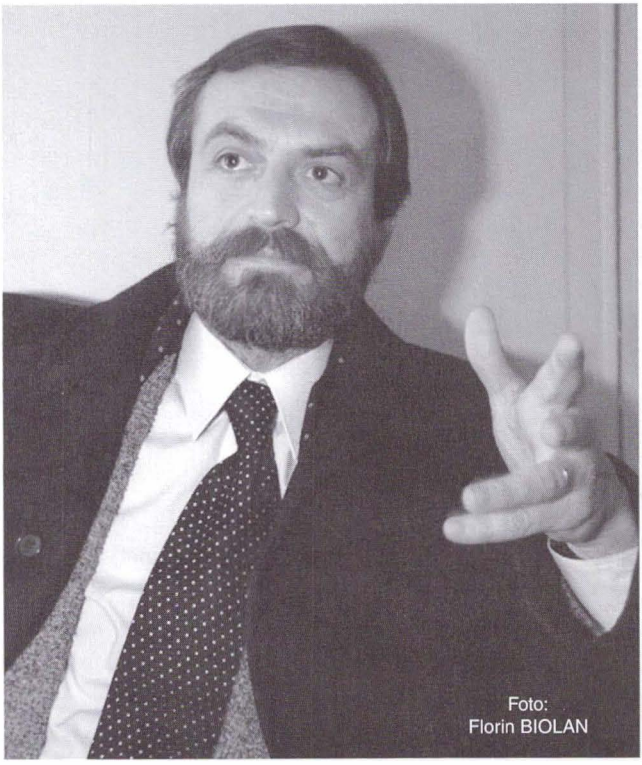


Foto:
Florin BIOLAN

Cornel RĂILEANU

„Importantă e capacitatea de transfigurare a actorului"

Costin Manoliu: *La ce vârstă ați știut că veți deveni actor?*
Cornel Răileanu: Din copilărie. Certitudinea mi s-a format în anii adolescenței. De pe băncile liceului am fost selecționat să joc la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, orașul meu natal.
C.M.: *Au mai fost actori în familia dumneavoastră?*
C.R.: Nu. Am un frate care e de formație filolog, dar mama mea a avut un rol hotărâtor. Ea mi-a dat imboldul de a deveni actor. După ce am terminat liceul, în perioada când majoritatea tinerilor erau recrutați în armată, am pierdut contactul cu realitatea citadină aproximativ doi ani. Când m-am întors din armată, mama aflase că la Târgu-Mureș s-a reînființat secția română a Institutului de Teatru. Am participat la examen și am fost admis în cea de-a doua promoție a secției române.
C.M.: *Ce spectacole v-au rămas în memorie din perioada adolescenței?*
C.R.: Foarte multe și nu doar din repertoriul teatrului brăilean, ci și de la teatrele bucureștene. Mergeam frecvent la București ca să văd spectacole de teatru. Îmi amintesc de *Leonce și Lena* de G.Büchner, *Elisabeta I* de Paul Foster, ambele în regia lui Liviu Ciulei, *D-ale carnavalului* de Caragiale, în regia lui Lucian Pintilie. Era perioada de înflorire a teatrului românesc. Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu aduseseră un suflu nou. La Brăila am lucrat, printre alții, cu Alexandru Tocilescu, la un spectacol intitulat *Swanewit* după A. Strindberg, care în traducere ar fi *Cântecul lebedei*. Muzica a fost compusă de Nicu Alifantis. Am amintiri multe și frumoase din acea perioadă.

C.M.: *Ce profesori au contribuit mai mult la formarea dumneavoastră ca actor profesionist?*
C.R.: Profesorul meu de clasă, la arta actorului, a fost maestrul Constantin Codrescu. M-a influențat hotărâtor. În timpul studiilor, grație lui Constantin Codrescu mi-am cizelat gusturile. Mi-am dat seama că multe dintre aptitudinile mele erau de natură instinctuală. De ajutorul pe care l-am primit de la profesorii mei am devenit cu adevărat conștient mult mai târziu.
C.M.: *În ce spectacol ați debutat după terminarea facultății?*
C.R.: La Teatrul de Nord din Satu-Mare, în primul an de activitate, am conceput un spectacol împreună cu ceilalți colegi de promoție, veniți fie de la Târgu-Mureș, fie de la București. Cu Ioan Georgescu am făcut un spectacol după piesa *Există nervi* de Marin Sorescu. A avut un succes uluitor, chiar și la București, unde în aceeași stagiune se juca aceeași piesă la Teatrul de Comedie. Marin Sorescu a considerat spectacolul nostru drept cel mai reușit. Apoi, adevăratul meu debut a fost în 1982, la Teatrul Național din Târgu-Mureș, în *Hamlet* de Shakespeare, în regia lui Nicolae Scarlat. Un spectacol care m-a marcat a fost *Livada de vișini* de Cehov, celebra montare a maestrului Gheorghe Harag, în 1985, tot la Târgu-Mureș.
C.M.: *Ce este important pentru un actor la început de carieră?*
C.R.: E important să știe pe ce drum a apucat. Sunt mulți care nu-și dau seama nici măcar după absolvirea facultății că se află în fața unei profesii extrem de dificile, de solicitante și, totodată, o profesie umilă, cum spunea regretatul Octavian Cotescu. O profesie plină de sacrificii. De cele mai multe ori satisfacțiile sunt rare și inconștiente. Trebuie să fii sub semnul Fortunei pentru a avea bucurii una după alta.
C.M.: *Cum ați ajuns la Teatrul Național din Cluj?*
C.R.: Acum șapte ani am hotărât împreună cu soția mea, actrița Cristina Pardanschi, să ne transferăm la Teatrul Național din Cluj, întrucât atmosfera de la Teatrul Național din Târgu-Mureș începuse să fie nefavorabilă din punct de vedere profesional. Nu se oferea nici o perspectivă imediat. Am decis să ne mutăm la Cluj, unde aveam senzația că aerul este altul. E un oraș mare, universitar. Am crezut că la Naționalul clujean valorile se cern de la sine. Nu ne-am înșelat, atâta doar că a trebuit să așteptăm un timp destul de îndelungat.
C.M.: *Care sunt realizările reprezentative pentru Cornel Răileanu la Teatrul Național din Cluj?*
C.R.: Nu știu dacă eu sunt cel în măsură să răspund la această întrebare. Cred că am reușit câteva roluri importante: Astrov din *Unchiul Vania* de Cehov, în regia lui Mircea Cornișteanu, Contele Macini din *Cel care primește palme* de Leonid Andreev, montat de Anca Bradu, Ivan Abramovici din *Mantaua* după Gogol și M. Bulgakov, regia Mona Chirilă. La sala mică, Studioul „Euphorion", am jucat roluri consistente în *Arie lejeră pentru cal și cămilă,* o compilație de Anca Bradu după texte de M. Vișniec și D. Solomon, și în *Cerere în căsătorie* de Cehov, în regia lui Sorin Misirianțu.
C.M.: *Atunci când lucrați la un anumit spectacol, încercați să anticipați reacțiile publicului?*
C.R.: Da. Scontez pe anumite reacții, dar marea frumusețe în teatru e că reacțiile publicului sunt atât de imprevizibile încât nici cel mai experimentat din breasla

noastră n-ar putea anticipa cu precizie toată gama de reacții la care ne putem aștepta din partea publicului.

C.M.: *Au existat momente în care v-au deranjat reacțiile publicului?*

C.R.: Au fost momente în care reacțiile erau deranjante, dar n-aș putea spune că m-au și deranjat. De altfel, atunci când sunt pe scenă, rareori mă las tulburat de ceva. De reacții inoportune ale publicului sau de mici accidente din timpul spectacolului. Trec peste ele ca și când nu s-ar fi întâmplat.

C.M.: *N-ați fost niciodată tentat să propuneți un text unui regizor sau unui director de teatru pentru că vi se potrivea un anumit rol?*

C.R.: Niciodată. Nu-mi doresc să fiu vedetă. Am jucat aproape tot ce mi s-a oferit. Mi s-a întâmplat să refuz vreo două roluri din motive colaterale profesiei. Altfel, nu-mi plac rolurile de eroi. Le găsesc lipsite de generozitate. Îmi plac personajele negative, care oferă o paletă mult mai largă pentru interpretare.

C.M.: *În ce spectacol poate fi văzut Cornel Răileanu în actuala stagiune?*

C.R.: Joc în *Titanic-vals* de Tudor Mușatescu – rolul avocatului Nercea, în *Mantaua* și în *Cerere în căsătorie* – rolul lui Ciubukov și în recenta premieră *Povestiri din pădurea vieneză* de Ödön von Horváth.

C.M.: *În 1990, la Cluj a luat ființă Catedra de Teatru a Facultății de Litere de la Universitatea Babeș-Bolyai. Cum v-ați descoperit vocația de pedagog?*

C.R.: Ex-abrupto. Acum șase ani, eu și soția mea am fost invitați să conducem o clasă de actorie. Am avut o primă promoție care a absolvit în 1999. Mi-am zis că merită să exploatez zăcământul de experiență pe care am acumulat-o în anii de profesie de până acum, să încerc să canalizez și tânăra generație pe un făgaș care mi se pare ușor ocolit în ultima vreme. Sunt lucruri valoroase care trebuie păstrate, sunt altele care, evident, trebuie înnoite.

C.M.: *În ce măsură modul în care sunt admiși studenții la actorie elimină posibilitatea de a lăsa deoparte un potențial mare actor sau, din contră, de a admite un tânăr care nu are chemare pentru arta actoriei?*

C.R.: E adevărat că examenul de admitere e unul foarte sumar și încă nu s-a inventat un aparat de cuantificat talentul. Lucrurile rămân destul de subiective. Dar erori mari nu se pot face pentru că un om fără talent se vede cu ochiul liber.

C.M.: *Cum ați defini talentul unui actor?*

C.R.: O imensă disponibilitate, o inteligență aplicată, capacitatea de a absorbi informații de tot felul, capacitatea de a se introspecta. Un actor trebuie să fie și un foarte bun psiholog. De asemenea, să nu uităm cultura, un handicap major al noii generații. Mulți nu sunt pregătiți nici din punct de vedere fizic, au structuri debile, nu au antrenament fizic.

C.M.: *Cât de important este aspectul fizic pentru un actor?*

C.R.: Aspectul fizic nu e cel mai important, dar deloc neglijabil. Un actor trebuie să-și valorifice atât calitățile cât și defectele. Asta ține tot de talent. Nu sunt de părere că actorii trebuie să fie toți pe șablonul Adonis, dar nici figurile comune nu au ce căuta în teatru. Am trecut de perioada proletcultistă, când nu puteai diferenția actorii de mașiniști, adică de perioada halatelor albastre și a șepcilor îndesate pe urechi. În primul rând, contează expresivitatea unui chip și mai

puțin aspectul lui. De asemenea, importantă e capacitatea de transfigurare a actorului. Îmi amintesc de o colegă, de actrița Rozina Cambos, care era de o urâțenie teribilă în viața cotidiană, dar care pe scenă se transfigura, devenea frumoasă ca o Madonă. Această transfigurare se poate produce numai când interiorul, sufletul, este mobilat cum trebuie.

C.M.: *În ultimii zece ani au apărut multe facultăți de teatru în multe orașe ale țării. S-a produs o descentralizare, o regionalizare. Există voci critice care spun că acest fenomen este în detrimentul profesionalizării aspiranților la statutul de actor.*

C.R.: Cred că nu trebuie să ne fie teamă de competiție, de concurență. Să fie facultăți de teatru în toate orasele țării. Cu atât competiția va fi mai puternică și selecția se va face mai nemilos. În ceea ce privește descentralizarea, v-aș contrazice. Am certitudinea că în continuare, centrul de interes rămâne Capitala. Se încearcă cu orice preț menținerea importanței covârșitoare a Bucureștiului în ceea ce privește învățământul de artă. E un soi de respingere de către școala de teatru din București a tot ceea ce se întâmplă în provincie. Nu e normal și nu e deontologic.

C.M.: *La școala de teatru din Cluj există o bază materială necesară procesului de instruire?*

C.R.: Baza materială e slabă, dar datorită preocupării noastre, a profesorilor, examenele de clasă nu duc lipsă de nimic. E un efort în plus, dar e bine și pentru studenți, pentru că își dau seama încă din facultate cât de greu se pregătește un spectacol din punct de vedere material. Mai puțin fosta conducere a teatrului, care avea ceva împotriva școlii de teatru din Cluj. Acum, oamenii din toate compartimentele teatrului ne ajută ori de câte ori le solicităm acest lucru. De curând, o parte dintre producțiile de la clasele de actorie au trecut în repertoriul Teatrului Național.

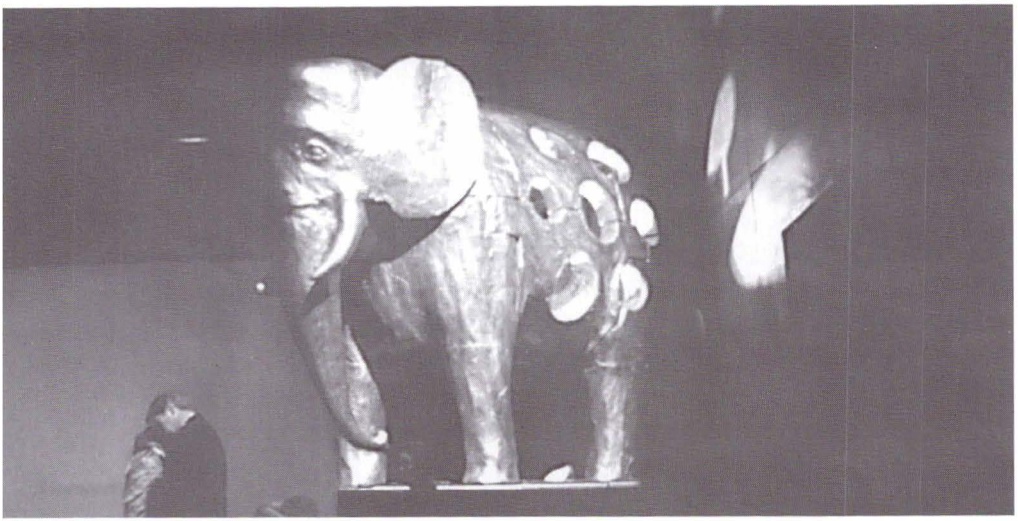
C.M.: *Ce șanse au absolvenții dumneavoastră de a-și găsi un loc într-un teatru profesionist?*

C.R.: Șansele sunt împărțite, pentru că, în lumea distorsionată în care trăim, rareori se întâmplă ca valoarea să fie primul criteriu pentru achiziționarea unor noi talente. Cu puțin noroc și cu ajutorul lui Dumnezeu, fiecare își poate găsi un loc în teatru. Din promoția anului 1999, pe care am pregătit-o timp de patru ani, din doisprezece studenți, nouă profesează deja în diverse teatre din România.

C.M.: *Ce v-a durut, ce nu v-a plăcut din ceea ce ați trăit până acum în lumea teatrului?*

C.R.: Lucrul cel mai dureros pentru mine este acela că mulți reprezentanți ai breslei actoricești nu se ridică la nivelul moral pe care-l presupune această artă a actorului, atât de pretențioasă. Târziu am înțeles sensul cuvintelor profesorului meu, Constantin Codrescu, care pomenea des de funcționarii dramatici, de actorii care vin la teatru ca la serviciu. De curând, mi-am amintit aceste vorbe, când l-am văzut vorbind pe Andrei Șerban despre lucrul cu actorii români. Îl citez cu aproximație: „Actorul român înainte de repetiție sau de spectacol se încălzește cu un șpriț și un joc de cărți". Asta îmi displace și mie.

Costin MANOLIU



Delia VOICU

Elefantul din pădurea vieneză

„O superproducție (...), un decor fastuos (...), aproape o sută de costume"... așa era anunțat, de către biroul de presă al teatrului, noul spectacol al Ancăi Bradu. Nu e nici o exagerare publicitară în conținutul acestei prezentări. Pentru că, dacă ar fi să numesc principala însușire a montării, aceasta este grija pentru grandoarea imaginii scenice, de care regia pare, în multe momente, preocupată exclusiv.

Un elefant de bronz, în mărime naturală (ocupând aproape o pătrime din spațiul de joc), un basorelief imens ale cărui figuri nu se definesc (și nici nu definesc nimic), artificii, torțe, sânge, ploaie, recuzită voluminoasă, cortine..., cărora li se adaugă o coregrafie expresionistă, un aranjament muzical copleșitor (cu pasaje din Richard Strauss, Prokofiev, Șnitke și Ravel), plus inserturi dramaturgice din Goethe, toate acestea vin în slujba poveștii unei tinere modeste, *Marianne*, care, eșuând în iubire – sentimentele ei se îndreptau către un nobil – se întoarce (și este primită fără împotrivire) la fostul ei logodnic. Revenirea în „mediul natural" instalează armonia oarecum pitorească de la începutul piesei. Întâmplarea se petrece în anii '30, la Viena, oraș, pe de o parte, modern, cosmopolit, extravagant – „un baroc luminos", cum îl numește unul dintre personaje –, pe de altă parte, un oraș care nu vrea să uite că a fost capitala unui imperiu măreț, cu rânduieli adânc înrădăcinate. Deși mica burghezie este prosperă și plină de vitalitate, iar aristocrația, sărăcită și viciată, cele două clase nu pot fuziona. Nici un „nouveau riche" nu este admis în apusele case înalte, oricât de decăzute ar fi. Dintr-o astfel de „legătură interzisă" (între *Marianne* și nobilul *Alfred*), se naște un copil care, departe de a trezi afecțiune familiei paterne, dezlănțuie, dimpotrivă, ură și violență – duse până la crimă. Copilul este simbolul ireconcilierii celor două lumi, așa cum *Bunica*, cea care duce la îndeplinire abominabilul gest, este simbolul Vechii Austrii. O conservatoare prin excelență, ea nu permite modificarea *statu-quo*-urilor. Personajul, întrupat de Silvia Ghelan – maiestoasă, autoritară și neînduplecată – reușește să-și motiveze,

prin știința si farmecul inconfundabil, inegalabil. al jocului, cruzimea. Marii artiste îi dau repl că Maria Seleș, emoționanta *Mamă*, și Cornel Răileanu, elocvent (ca întotdeauna) în rclul lui *Alfred*. Din păcate, aceste momente. autentice recitaluri de actorie, nu sunt marcate și de accente dramatice regizorale. Amintirea războiului nu este suficient întreținută spectacular, ci doar sugerată de prezența episodică a unui personaj cufundat într-o adâncă depresie: *Doamna Onorabilă* (Mariana Popovici), care așteaptă, zadarnic, să i se livreze soldățeii de plumb. S-a renunțat la dialogul eroinei cu duhovnicul, o secvență importantă care, alături de memoria războiului și de uciderea pruncului (realizată fără ponderea necesară actului), ar fi putut să dea gravitate subiectului. Pentru că forma în care este lucrat îl încadrează doar într-un facil libret de operetă.

Montarea s-a concentrat pe expunerea amănunțită a universului din care provine *Marianne* (Irina Wintze): viața într-o mică stradă comercială, locuită de oameni obișnuiți, cu ambițiile, neîmplinirile și idilele lor. O viață banală, cu intrigi minore, ai căror protagoniști sunt proprietarii prăvăliilor: *Oskar* (Ioan Isaiu), *Regele scamatorilor* (Anton Tauf), și *Valéry* (cuceritoarea Miriam Cuibus), neobosită victimă în iubire, perseverentă până la ridicol și lipsă de discernământ, în poate cea mai umilitoare ipostază a unei femei – acceptarea relației, de mult compromise, cu un nemernic, care îi provoacă mereu suferințe și care nu este altul decât... tot *Alfred*.

Se bucură, de asemenea, de o desfășurare mult prea amplă, și scenele de cabaret. Mai puțin prețuită și mai puțin practicată ca în Gemania (dacă ne gândim, în special, la cabaretul politic) această formă spectaculară nu avea în Austria, la vremea respectivă, aceleași semnificații ca în țara vecină. Pasajele străine de piesă nu-și găsesc aici nici locul, și nici interpreții. Frazarea ilogică a Vioricăi Mischilea (*Conferentiarul*) și, mai ales, vulgaritatea rostirii, rimând doar cu dansurile nu numai dezgustătoare și interminabile („coregrafia": Mălina Andrei), dar și diletante (mișcările au, în multe momente, aerul luptelor greco-romane si chiar urmările lor sonore: tropăieli, sforțări zgomotoase, trânte, în acorduri... de vals), dansuri în care sunt antrenate. din nefericire, cele mai noi vlăstare ale trupei.

Martor al tuturor evenimentelor – desfășurate pe ulița natală, în locuința de la țară, la picnic, pe malul „frumoasei Dunări albastre" sau în cabaret (decorul: Horațiu Mihaiu) – rămâne, mereu, elefantul. Care are, în spectacol, funcția de a asista... masiv și tăcut.

Creația Ancăi Bradu nu este, însă, nici pe departe lipsită de virtuți. Recunoaștem priceperea folosirii și adâncirii spațiului scenic (exceptând, bineînțeles, elefantul), forța poetică a imaginilor (atunci când sunt preferate semitonurile și comele), coerența narativă (atunci când povestea nu e sufocată de efecte gratuite) sau capacitatea de a ține în mână o distribuție numeroasă. Sunt calități pe care le-am admirat, alături de multe altele, în *Deșteptarea primăverii* de la Teatrul Național Târgu-Mureș, Compania „Tompa Miklós", pentru care a primit, de curând, o valoroasă nominalizare UNITER, la categoria „cea mai bună regie".

Teatrul Național Cluj-Napoca – Povestiri din pădurea vieneză **de Ödön von Horváth. Traducerea: Dan Stoica. Direcția de scenă: Anca Bradu. Decorul: Horațiu Mihaiu. Costume: Lia Maria Vasilescu. Mișcare scenică: Mălina Andrei. Distribuția: Silvia Ghelan, Cornel Răileanu, Maria Seleș, Ioan Ardelean, Miriam Cuibus, Ioan Isaiu, Carmen Culcer, Emanuel Petran, Bucur Stan, Mariana Popovici, Irina Wintze, Anton Tauf, Maria Munteanu, Dragoș Pop, Lucia Wanda Toma, Ileana Negru, Viorica Mischilea, Adriana Băilescu, Angelica Nicoară, Alexandra Georgia Lungu, Cristina Cimbrea, Eva Crișan, Elena Ivănușcă. Data premierei: 27 ianuarie 2001.**

TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI

Maia MORGENSTERN:

„Cred în teatru ca într-o șlefuire de diamant"

Claudia LIPAN: *Un regizor al teatrului românesc contemporan spunea, la un moment dat, că jocul actorului e un descântec al inspirației. Dar în exigențele jocului intră o bună înțelegere a personajului cu care lucrați. Ce înseamnă întâlnirea cu personajul?*

Maia MORGENSTERN: Fiecare personaj înseamnă o provocare, fiecare personaj mă sperie, se ascunde, câteodată se lasă descoperit, altă dată nu. Câteodată se lasă descoperit după foarte multă vreme, alteori mi se pare că l-am descoperit și, după un anumit timp (mai ales în cazul unui spectacol pe care-l

joc foarte mult), își descoperă altă față, altă trăsătură de caracter, altă latură din structura lui. Îmi provoacă surprize după foarte mult timp... Personajele, spectacolele, rolurile pe care le-am văzut și pe care le-am jucat m-au învățat că fiecare erou are dreptatea lui, chiar și cei mai temuți criminali. Mă gândesc că trebuie să existe o anumită logică, o anumită justificare chiar și a răului. Altfel, un asemenea personaj n-ar izbuti să facă doi pași în scenă. Trebuie să existe permanent un adevăr, dar unul întors pe dos, ca o oglindă răsturnată. La fel cum cel mai pozitiv personaj, cel mai iubit și neîntinat va avea la rândul lui o umbră; în afara ei, pur și simplu n-ar exista viață.

C.L.: *Ce vă impresionează în primul rând la un personaj pentru ca, ulterior, să vă stârnească alegerea lui?*

M.M.: Nu știu exact ce mă impresionează în primul rând. Umblu cu mare băgare de seamă când abordez un rol pentru că personajele îmi întind capcane. Structura lui depinde uneori de lucruri infime, dar care au o atracție anume împotriva curentului actual. Am să mă refer la un lucru concret. La un personaj ca *Turandot* am încercat să găsesc o latură umană chiar de la text, de la fraza în care eroina spune: „De ce să nu mă pot bucura și eu de aceeași libertate ca oricine?". Acest personaj își descoperă liberul arbitru, își dorește apoi un bărbat pe măsură. Ea avea niște idealuri și scopuri pe cât de mărețe, pe atât de conforme cu ceea ce gândesc, cred, sper și aștept eu de la viață. Când aceste idealuri devin scop în sine, dincolo de o realitate concretă, palpabilă, care mi se pune în față, ele își uită punctul inițial. Prin asta m-a sedus un personaj. Mă seduce în general un personaj-antiteză, conflictul acela dintre ceea ce dorește și ceea ce poate, între ceea ce i se oferă și ceea ce așteaptă el. Conflictul cu sine mă atrage în mod deosebit.

C.L.: *Ați încercat să modificați propunerea literară?*

M.M.: Mărturisesc că nu s-a întâmplat prea des acest lucru. Nu pot să modific esențialul. Esența asta rămâne totuși. Personajele pe scenă nu sunt comune, ci mai degrabă o esențialitate a unui întreg.

C.L.: *Privindu-le ca esențializare, cum trebuie să decurgă atunci colaborarea scenică?*

M.M.: Autorul este ajutat de personaj, dar se cuvine ca el să rămână în slujba personajului său, cu toată imaginația, cu toată credința pe care o are. Eu cred în foarte multe lucruri, dar mai ales în dreptatea mea la un moment dat, dreptate pe care personajul o are la început. Dacă aș pierde acest adevăr, aș pleca acasă. Dacă nu am dreptate, dacă *Medeea* ar zice „Nu, nu este cazul să omor, totuși, copiii", nu este cazul să mai urc pe scenă. E cazul să plec acasă la mine. *Medeea* crede că are dreptate să sacrifice, să salveze într-un fel, și aici e paradoxul, absurdul! Consideră că prin asta își salvează copiii dintr-o ruptură, fiindcă pentru ea, acea căsătorie e mai firavă decât moartea. Bărbatul și femeia sunt centrul indestructibil și sfânt. Pentru căsătoria ei a sacrificat tot. Familie, țară, părinți. Bărbatul ei distruge acest cerc și anulează tot.

C.L.: *Nu vă temeți, în acest sacrificiu repetat al personajului, de un clișeu? De a fi aceeași cu același erou?*

M.M.: Mă tem foarte tare de un clișeu, de generalizări, de unidirecționări specifice – fie dramatic, fie tragic, fie comic, fie apoteotic... Nu-i rău să fii același, dar asta nu devine un scop în sine. Cred că în fiecare zi curge alt sânge prin noi, bem altă

apă și respirăm alt aer. Nici a schimba ceva în fiecare seară nu-i un scop. În mine există o structură fixă, în care cred, căreia îi sunt fidelă. Dacă se întâmplă să nu poată, ori să nu vrea îngerul încărcat cu emoție să treacă pe acolo în seara respectivă, din punctul meu de vedere rămâne în urmă un lucru corect, valabil, o spun cu toată sinceritatea. Nu mă supăr și nu mint ca să forțez nota (de exemplu încercând să plâng mai mult sau mai puțin), dar de cele mai multe ori gândul aduce cea mai adevărată și justă emoție. Gândul singur... Nu mă pierd într-o emoție necunoscută, ci cred în gândul acesta cu toată forța mea.

C.L.: *Cum sunteți, Maia Morgenstern? Cum vă priviți?*

M.M.: Sunt o fire puternică, dar cu umane suișuri și coborâșuri. Am puncte de limită, de maximă energie, alternez stări depresive cu stări de strălucire... Dar, mai ales, cu lungi perioade de calm, foarte benefice, de altfel, pentru că sunt ale mele, îmi sunt proprii. Într-un fel de reconciliere cu mine însămi, mă accept așa cum sunt, am înțeles că nu trebuie să mă condamn sau să regret pentru nici un act săvârșit. Și așa merg mai departe...

C.L.: *Și mergeți alături de oameni cu alte destine, cu mereu alte identități. Vă gândiți și la o anumită responsabilitate când vă întâlniți cu destinul lor? Când sunteți* Lola Blau, *apoi* Haia, *în altă clipă* Edith Stein?

M.M.: Sigur că da. Lucrurile nu pot fi lăsate la o parte, omise, vorbesc de lucruri care se cer de la noi. Mai ales în conjunctura actuală în care vedeți că se revine la o redeșteptare a unor tenebre, ale unor forțe luate mai în glumă, mai în serios, începând cu negarea trecutului. Sigur că este și foarte periculos să te agăți continuu de acest trecut. Dar în cazul nostru, al actorilor, contează foarte mult calitatea, efortul artistic, felul în care știm să aducem pe scena istoriei, pe scena vieții, pe scenă pur și simplu, destinele acestor oameni. Îmbrăcate într-o formă artistică a frumosului, a demersului general valabil.

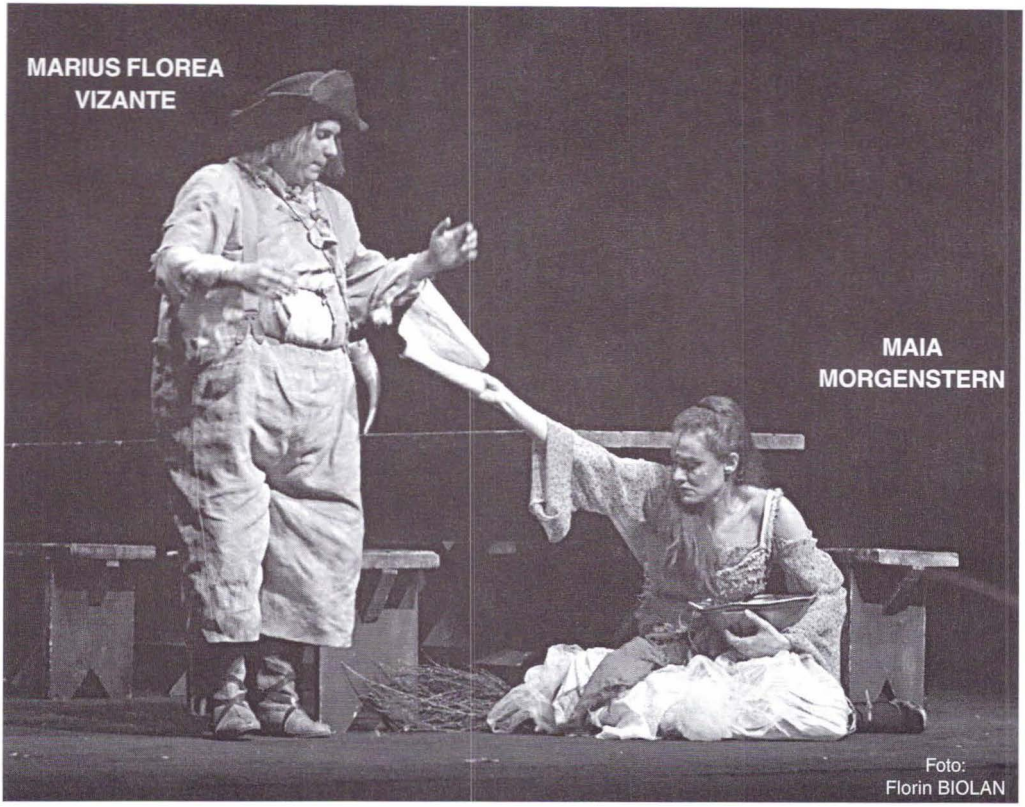
C.L.: *Credeți că publicul respectă răspunderea pe care v-o asumați?*

M.M.: Publicul nu e de oriunde. Publicul suntem noi și în felul în care știm să ne dăruim unul altuia concepte, semne și semnale demne de luat în seamă. Să nu cădem în greșeala de a ne îndepărta unii de ceilalți. Instrumentele pentru a trimite un personaj către public sunt aceleași de când existăm pe pământ; stilul subtil de atragere, configurația planetelor, materia organică... Publicul ajută enorm în modul său creativ: acela de a fi profund activ. Am mare încredere în structura lui și asta mă duce la acel diamant care se numește „suflet". În ceea ce mă privește cred în teatru ca într-o șlefuire a unui diamant. Nu e singura cale de acces și nu am să mă stabilesc aici la gândul că numai așa se poate. Este doar una dintre modalitățile și căile pe care-mi place să le cred.

C.L.: *Finalul discuției ne întoarce, iată, la credință. Care este substanța umană în care credeți, doamnă Maia Morgenstern?*

M.M.: Rațiunea. Pentru mine gândul vine și pleacă mai departe prin rațiune. De aici pornesc toate întrebările și e bine că se întâmplă așa, iar tot aici își găsesc și răspunsul, corectitudinea, moralitatea. Toate există în mine prin rațiune. Ea nu-și epuizează resursele. Dacă vreodată înclin să găsesc resurse epuizate, va ține de slăbiciunea mea. Cred că Dumnezeu ne-a dat liberul arbitru și capacitatea de a gândi și de a judeca conform rațiunii din noi.

Claudia LIPAN



Nicolae PRELIPCEANU

„Omul din La Mancha": un caz de manipulare

Câți dintre oamenii care nu-și plasează idealurile în lumea basmului sau/și a politicii nu se văd în postura lui *Don Quijote?* Până mai ieri, acest erou tragic bântuia mințile artiștilor de tot felul. Astăzi – nu mai sunt sigur că e la fel.

Acest personaj care pornește cu o mică opțiune christică, fiind apoi rătăcit pe alte căi, era considerat o victimă a cărților, noi am zice, a unor lecturi nepotrivite. Cum nepotrivite? Dimpotrivă, potrivite, căci micul nobil de țară din La Mancha, *Alonso Quijana,* este unicul personaj în stare să ia în serios ceea ce a citit în cărți, lăsându-se, cu o expresie mai din zilele noastre, manipulat de ele. Atunci, dimpotrivă, el e singurul potrivit pentru acele lecturi. Da, numai că lumea, care nu merge de ieri, de alaltăieri în altă direcție, acceptă cărțile ca pe o oarecare trecere a timpului, ca pe o evadare necesară în alte sfere, dar nu acceptă nicidecum amestecul celor două sfere.

Don Quijote este, așadar, victima unei (auto)manipulări, cu ajutorul cărților. Dar, și acest lucru e bine subliniat în spectacolul lui Ion Cojar de la Teatrul Național din București, *Don Quijote* devine, el însuși, un manipulator al conștiințelor. Primul semnal este dat, în spectacol, de personajul *Cervantes* (pe care l-aș fi văzut așa cum se spune că era deja, la data acestei arestări târzii, adică ciung, în urma luptei de la Lepanto, urmând ca în trecerile spre ipostaza personajului său, Virgil Ogășanu să-și scoată, pur și simplu, brațul de unde îl ascunsese), Cervantes, încolțit de tâlharii și târfele printre care nimerise, le propune un „proces literar", mai precis să se lase mutați în ficțiune. Oricât ar fi de vechi acest truc, „teatrul în teatru" e de efect și-n zilele noastre. Ceea ce urmează e, așadar, o mare semimanipulare, semi pentru că majoritatea își revin și revin la mizerabila lor „lume reală". Numai *Sancho Panza* și *Aldonza-Dulcineea* rămân vrăjiți, adică manipulați de *Don Quijote,* cu idealurile-n minte, ceea ce pentru reprezentanții establishmentului, adică ai lumii reale, nepoata lui *Alonso Quijana* și guvernanta ei, popa și avocatul pretendent la mâna nepoatei și, deci, la mica avere a unchiului rătăcitor, este de neconceput.

Dar, zău așa, de neconceput ar fi azi, în România, politician care să se țintă de cuvânt, patron cinstit, funcționar public politicos și care să nu ia mită etc., etc., ceea ce nu înseamnă că nu se ivesc printre toți aceștia Don Quijoți, fără însă a avea mare șansă de supraviețuire ca oameni cinstiți, generoși, de cuvânt. Presiunea mediului, enormă încă din vremea lui Cervantes, își atinge, în cele din urmă, scopul: nivelarea, alinierea. Doar cele două sărmane ființe oropsite, pe care le-am numit mai sus, lipsite de învățătură și principii induse de aceasta, iau de bună școala lui *Don Quijote,* dar fiind niște derivate ale unui derivat el însuși, nu vor reuși, fiind alungați, de cei care-l confiscă pe erou și mort, înapoi la realitatea sordidă dinspre care fugiseră. Împărăția lui Christos nu sosise. Nici măcar cea a lui *Don Quijote,* a sufletelor curate. Toate acestea și încă altele pe deasupra sunt conturate în spectacolul lui Ion Cojar, cu Virgil Ogășeanu, Marius Florea Vizante, Maia Morgenstern și ceilalti. Deși un fost *musical* – căci ce e un *musical* ca ăsta față de atâtea spectacole cu difuzoarele date la maximum? – spectacolul cu *Omul din La Mancha* mi se pare că poate fi un punct de pornire al meditației pe marginea conflictului tragic între principii și realitate. Dacă în *Cidul* și-n vremea lui, poate, lupta se dădea între pasiune și datorie, *Don Quijote,* omul principiilor generoase, are de luptat cu sordida realitate. Exact ce-i înfrânge azi pe atâția, încă, în republica noastră!

Căci teatrul nu e, numai așa, o „petrecere" a timpului, cum se vede și de data aceasta, ci un motiv de a gândi. Cine are curajul să nu rateze nici acest spectacol, altfel cu scăderile lui, pe care le vor observa alții.

Claudia LIPAN

„Cavalerul tristei figuri"

Ion Cojar este un romantic întârziat. Și... slavă Domnului, că mai există încă romantici întârziați. Regizorul a apărat pe scena Naționalului musicalul lui Dale Wasserman, *Omul din La Mancha* și, o dată cu el, argumentele donquijotești ale lui Cervantes. Adoptând principiul teatrului în teatru, accentul de farsă tragică al romanului câștigă acel efect imposibil pe care îl are astăzi mitul cavalerului rătăcitor pregătit să îndrepte lumea prin curaj. Spectacolul realizează în universul său imaginar o fenomenologie a lumii contemporane. Aceeași în care este nevoie la tot pasul de un *Don Quijote* care „se înfierbântă până când mintea îi dă în clocot". Deși inadecvat, spațiul generos al scenei este „corectat" de Doina Levintza prin ecrane de pânză unde se imprimă stările afective ale eroului: iluzii optice în mori de vânt, castele de nisip și statui amintind de Insula Paștelui. Dar sează când și când în acest decor costumele pestrițe ale unor „*caballeros andantes*", nelegiuiții martori la procesul lui *Cervantes* și la apărarea sub barba tăbăcită a lui *Don Quijote*. Pentru că, sărac, prizonier în campanii militare, rob și răscumpărat, întemnițat într-un sat andaluz, autorul nu se deosebește prea mult de personajul căruia îi dă viață și care o poate salva pe a sa. Virgil Ogășanu în *Omul din La Mancha* croiește o partitură pastorală mai puțin zgomotoasă, mai puțin nebunească din privirea unui Peter O'Toole, dar aerul lui obosit îi atribuie ceva din naivitatea personajului. Poet, actor și agent fiscal atât cât să nu moară de foame, acest visător pălește până la stadiul unui figurant servil. *Don Quijote* este un fiu al virtuților uitat la poarta dintre bine și rău, umilit și învins de-atâta îndrăzneală care face din el ori cel mai înțelept nebun, ori cel mai nebun înțelept! Acuzat de a fi un poet slab, idealist și om cinstit, eroul trece cu ușurință peste ridicolul situațiilor și „bate în porți care nu s-au deschis". Departe de a fi o himeră, *Dulcineea* este realistă și îndărătnică. Ilinca Goia știe să se miște într-o lume în care alintul este mai greu de îndurat decât argoul. Deși nu s-a apropiat de asprimea țărăncii hispanice, am văzut în fragilitatea acestei actrițe o sensibilitate voit ascunsă în inima menadei. Pasională și uneori băiețoasă, *Aldonza* este o altă *Ancuță*-hangiță, a cărei înțelepciune și bunătate luminează doar în chip de *Dulcinee*.

„Jocurile magice" ale lui Don Quijote sunt susținute până la capăt de șeful hoților (Mihai Perșa, într-o desfășurare picantă): colaborator de suferință al eroului, hangiu înconjurat de codane sau senior învestit cu ritualuri cavalerești. Alături de el „scutierește" celebrul *Sancho Panza*, cel născut cu pântecele plin de proverbe. Marius Florea Vizante este optimist și poznaș, credincios și fricos, un debutant „curat-murdar" în ale sacrificiului. El învață lângă „maestru" arta purtătorului de onoare – pasămite, cam naivă!...

Realismul „Omului din La Mancha" este dușmanul adevărului: acela în care nu mai există cavaleri sau galere și nu mai sunt cântate virtuți feudale. Rămâne în schimb povestea melodioasă a Dorinei Crișan Rusu și resemnarea lui Don Quijote, un *hidalgo* ce-l confundă pe Cervantes cu bietul „Cavaler al tristei figuri". Până și acesta se pierde (precum tonalitatea vocii) în spațiul ecranat al scenei pe care și-o închipuie.

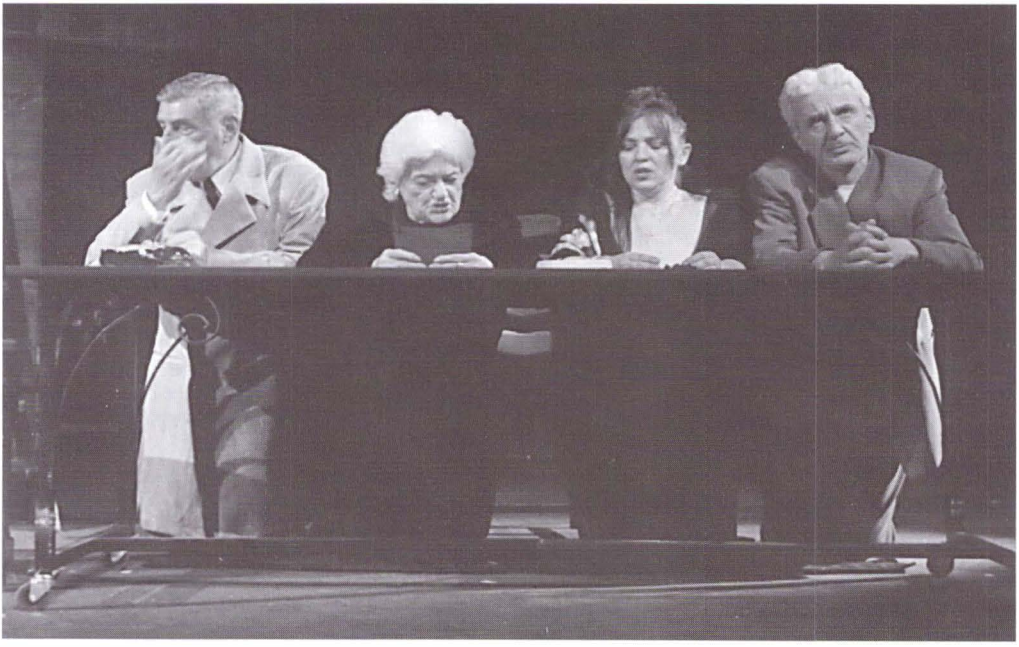
TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI: Omul din La Mancha **de Dale Wasserman. Regia: Ion Cojar. Scenografia: Doina Levintza. Muzica: Dorina Crișan. Coregrafia: Ioan Tugearu. Cu: Virgil Ogășanu, Maia Morgenstern/Ilinca Goia, Marius Florea Vizante/Andrei Duban, Eugen Cristea/Mihai Perșa, Vlad Ivanov, Dragoș Ionescu ș.a.**

SPECTACOLE

Doina MODOLA

„Cimitirul păsărilor"

Intelectual de formație solidă (licențiat în filosofie, litere, științe politice și economice), Antonio Gala (n. în 1936) face parte, în linia unor Antonio Buero Vallejo și Alfonso Sastre, din pleiada de scriitori care au dat strălucire literaturii spaniole după al doilea război mondial. Poet, prozator, eseist, publicist, scenarist, libretist de operă și musical, s-a afirmat încă de tânăr în dramaturgie. N-avea nici treizeci de ani când, în 1963, a fost distins cu Premiul național „Calderon de la Barca" pentru piesa *Câmpurile verzi ale Edenului*. În 1972, Premiul național de literatură onora *Bunele zile pierdute*, consfințindu-l ca dramaturg reputat, devotat unui realism substanțial, viguros și metaforic, în care infrastructura e în permanență potențată de simboluri revelatoare, iar umanitatea pieselor suspendată între vitalitate și fantasme. Dramă de familie, amintindu-i deopotrivă pe Albee, Pinter și pe... François Mauriac, *Cimitirul păsărilor* (1982) – piesă tradusă în multe limbi – este ultima dintr-o trilogie a Libertății (temă fundamentală la Gala), după *Pedra*



MITICĂ POPESCU, OLGA TUDORACHE, ADRIANA ȘCHIOPU și **DAN CONDURACHE**

Regalada (1980) și *Bătrâna domnișoară din Paradis* (1982). Sub evenimentele intime ale dramei, scriitorul a figurat, după propriile mărturisiri, un conflict al puterii cu valențe politice: lovitura de stat care a dus la abolirea dictaturii franchiste. Planul secund, fără a avea câtuși de puțin transparența sau vehemența dramei politice, conferă disponibilități parabolice desfășurării situațiilor dramatice, infuzându-le o tensiune semnificativă și o profunzime ce se cer puse în act, în montare. Piesa se petrece în mediul apăsător al unei nobilimi declasate, dominată obsesiv de prezența nevăzută a unui patriarh tiran, nemilos și capricios, pândit calic de epigonii săi, crescuți strâmb și chircit sub povara unei personalități abuzive.

Drama se derulează, aristotelian, într-o singură noapte, aceea a Sfântului Ioan, când normele pălesc și izbucnește în dans și petrecere orgiasmul străvechi. Noaptea vrăjită a miezului de vară, a ielelor și Sânzienelor (când se petrece și *Visul*... shakespearean și *Domnișoara Iulia* de Strindberg) dezlănțuie cele mai mari nebunii și dă imbold nestăvilit năzuințelor, patimilor, nesăbuințelor de tot felul. Acesta e momentul în care, instigați întruna de *Emilia*, nevolnicii urmași pregătesc încă o tentativă de a-l suprima pe șeful discreționar al clanului Aguayo ce se încăpățânează să supraviețuiască într-o nesfârșită agonie.

Urându-se și disprețuindu-se reciproc, suspendați între un trecut dezonorant și un viitor nesigur, eroii sunt priponiți în același vis al emancipării, ratând constant șansa de a se elibera. Sudați prin slăbiciuni și turpitudini, se zbat într-o promiscuitate morală și într-o precaritate financiară consimțite vreme de un sfert de secol, doar pentru himera mereu amânată de a pune mâna pe averea celor care le-ar înlesni un trai îndestulător, visat de fiecare în parte, doar pentru sine. Opresiv și cinic o viață întreagă, bătrânul Aguayo se încăpățânează să trăiască, totuși, continuând să-i țină captivi în cercul propriilor lor iluzii și jucându-le un ultim renghi prin a-i dezmoșteni.

Spectacol de actori în primul rând – ceea ce implică si meritele, și riscurile lui – *Cimitirul păsărilor* de la Teatrul Mic are în fruntea afișului un cuplu redutabil: Olga Tudorache și Mitică Popescu, secundat de un grup de actori formați alături de cei doi maeștri. Absolvent de câțiva ani (vreo doi, dacă nu mă înșel) al secției de regie a U.A.T.C. București, tânărul Nicolov Perveli Vili colaborează astfel cu o trupă omogenă (Adriana Șchiopu, Mihai Bica, Angela Munteanu fiind foști studenți ai Olgăi Tudorache), asigurându-și nu doar unitatea interpretativă, ci și transferul benefic al unei experiențe stanislavskiene și moderne a aproprierii personajului. Dacă această împrejurare constituie o șansă extraordinară pentru formarea unui tânăr regizor, ea incumbă și riscul de a fi copleșită de individualitățile creatoare, „înghițit" de actori. Spectacolul e lipsit de acel arierplan magic al semnificațiilor ce derivă din capacitatea (și autoritatea) regizorală care îi obligă pe

actori să se autodepășească și le deschide energiile sugestive secunde. Actorii continuă să fie interesanți ca personalități separate, și chiar ca eroi, sinteza situațiilor nu deține însă acel declic magnetic copleșitor, capabil să producă cutremur emoțional.

Olga Tudorache are vervă (în *Emilia*) și acea recunoscută capacitate de a umple scena, chiar dacă neinvestindu-se, parcă, deplin în eroină. Ea creeaza o lady Macbeth de provincie cicălitoare și avară, pierzandu-se în vorbărie, dar singura capabilă cu adevarat de crimă. În veșnica obsesie a frustrării maritale, își varsă refulările în agresiune verbală și reproșuri, asaltându-l fără încetare pe *Deogracias,* soțul nevolnic și depersonalizat. Mitică Popescu își construiește personajul cu inconfundabilul său comic al imobilității, imperturbabil și sec, surprinzându-l în mici tertipuri, terorizat să renunțe la puținele lui plăceri – jocurile, fumatul, rontăitul floricelelor – și despăgubindu-se prin ciupituri libidinoase și acuplări ilicite. Sclifosit și ciudat, chinuit de o homosexualitate neîmplinită și obidită – încercând să se apere de o nevastă necioplită și vulgară ce îl sfidează cu amorurile ei, căreia Adriana Șchiopu (*Martina*) îi dă chip cu înverșunare temperamentală și năduf – *Nicodemo Aguayo* e conceput de Dan Condurache în tonul dual al râsului-plâns, ridicol și înduioșător, nesigur și fantast, estet din nevoință și disperare. Caricatura schimbă mereu masca tragică cu cea descalificatoare și ilară.

Mereu de față, adesea nevăzută de ceilalti, ingenua *Laria* e în interpretarea debutantei Angela Munteanu o sensibilitate fragilă și o prezență credibilă. Chipeșul *Miguel* însă nu are în Mihai Bica – prea țeapăn și monocord – nici farmecul înșelător și lipsit de scrupule al donjuanului, nici autoritatea virilă incontestabilă care l-ar putea face reeditarea fascinantă a Bătrânului, planta robustă răsărită din vechile lui aventuri de faun insațiabil.

Nimic personal în scenografia lui Nicolae Mihăilă: cunoscutul decor al camerei de zi, cu un cat superior, construit frontal și simetric, în raport cu care scara din mijloc poate figura o cruce. Decorul ocupă o (prea) mare parte din spațiu, împingând mult spre avanscenă aria de joc, ceea ce determină o mișcare liniară, fără adâncime. În spate, în semiobscuritate, se bănuiesc vitrinele cu păsări împăiate, fără a constitui acel contrapunct simbolic, apt a revela existențele mortificate ale eroilor.

Corect și ponderat, spectacolul Teatrului Mic reconstituie agale, într-un ton mediu, bătrânicios, biografia, motivațiile, profilul uman și patologia morală a personajelor, degajând o stăruitoare impresie de déja-vu, atenuată însă de farmecul actorilor.

Teatrul Mic – Cimitirul păsărilor **de Antonio Gala. Traducerea: Alina Cambir. Regia: Nicolov Perveli Vili. Asistent de regie: Costin Manoliu. Scenografia: Nicolae Mihăilă. Distribuția: Olga Tudorache, Adriana Șchiopu, Mitică Popescu, Dan Condurache, Mihai Bica, Angela Munteanu. Data premierei: 20 mai 2000.**

Ştefan OPREA

Doi fără balansoar

Renovată, modernizată, dotată cu aparatură nouă şi cu aer condiţionat, sala studio a Teatrului Naţional din Iaşi a primit numele regretatului actor Teofil Vâlcu, Reinaugurată la 3 februarie 2001, în prezenţa ministrului Culturii şi Cultelor Răzvan Teodorescu, sala a găzduit două premiere: *Agenda* de Jean-Claude Carrière, în regia lui Ovidiu Lazăr, şi *Pescăruşul* de A.P. Cehov, în regia lui Vitalie Bichir.

Cunoscut ca remarcabil scenarist de film (a colaborat cu regizorii Pierre Etaix, Luis Buñuel, Luis Malle, Jacques Deray, Milos Forman, Alain Corneau, Marco Ferreri, Jean-Luc Godard, Andrzej Wajda, Volker Schlöndorff, Nagisa Oshima, Peter Brook, Jean-Paul Rappeneau, Hector Babenco), a scris romane şi piese de teatru *(Terasa, Agenda).* Deşi ca scenarist practică intriga complexă, umorul corosiv şi situaţiile stranii, ca dramaturg – cel puţin în *Agenda* – asemenea calităţi îl ocolesc sau apar foarte diluate: intriga e banală, umorul e blând, situaţiile sunt comune. Lipseşte vigoarea dramatică şi emoţia. Carrière vrea să spună o poveste de iubire între un bărbat şi o femeie – premisă folosită cândva, cu dramatism conţinut, de un William Gibson *(Doi pe un balansoar)* sau cu lirism cenzurat de un Erich Segal *(Love Story),* din familia cărora *Agenda* pare a-şi propune să facă parte. E drept că personajele lui Carrière se revendică şi de la familia „înstrăinaţilor", a insinguraţilor fără leac, pentru care dramatismul decurge din imposibilitatea comunicării, a stabilirii unei relaţii viabile. *Jean-Jacques* e un asemenea „instabil", un bărbat tomnatic, un urs morocănos izolat în vizuina lui în care nimeni nu intră şi unde îşi savurează succesele amoroase trăite aiurea (reale sau imaginare?), trecându-le în agenda personală; agenda e singurul lui univers sentimental pe care îl frecventează, cu mândrie sau cu nostalgie. Nu ştim exact dacă acolo sunt trecute succesele lui adevărate sau dorinţele lui refulate. *Suzanne* e virusul activ al acestei ecuaţii sentimentale; ea, cu un aer de aventurieră (în fapt, tot o însingurată şi o nerealizată în planul iubirii, dar care a ajuns să nu-şi mai suporte starea şi a decis să o depăşească), intră nepoftită în universul închis al bărbatului, bulversându-l prin avansuri feminin disimulate. Şi reuşeşte: *Jean-Jacques* marşează, dar *happy-end*-ul nu se produce. De altfel, în caietul de sală al spectacolului, el face o adevărată teorie a finalurilor: „Este important ca un final să fie reuşit, convingător, mai ales pentru că aceasta este piesa pe care spectatorii o decupează din *puzzle* şi o iau cu ei când părăsesc sala: ceea ce au înţeles din istoria înfăţişată, ceea ce poate decide uneori eşecul sau succesul unui spectacol. Bun sau rău, *happy-end* sau *noir,* deschis ori încifrat, trebuie să faci în aşa fel încât finalul să fie irefutabil". Şi ce final propune el în *Agenda?* Unul al imposibilităţii realizării iubirii şi al intersanjabilităţii: Suzanne rămâne în universul închis în care trăise bărbatul (să-şi confecţioneze, probabil, o agendă proprie, cu dorinţe neîmplinte şi nostalgii), iar *Jean-Jacques* pleacă

să flaneze în căutarea de sine și în căutarea unei soluții de salvare. Pentru el – o șansă; pentru ea – un drum închis.
Astfel judecate, premisele piesei par generoase sub aspect dramatic. Enunțându-le, însă, dramaturgul nu le-a adâncit, încât piesa lui rămâne una subțire, ușoară, fără fior existențial. Așa a tratat-o și regizorul care, oricum ar fi făcut, nu-i putea conferi mai mult dramatism decât avea. Scenografia e minuțios realistă. Mai metaforică, ea ar fi asigurat spectacolului un plus de artisticitate. Iar interpretii, evoluând cu precizie și eleganță, ca într-un joc de artificii (artificiile nu frig, nu ard, scânteiază doar în eflorescențe agreabile!), o oră și jumătate de destindere și minime prilejuri de meditație
Spectacolul e un gratios patinaj pe suprafața lucioasă a sentimentelor.

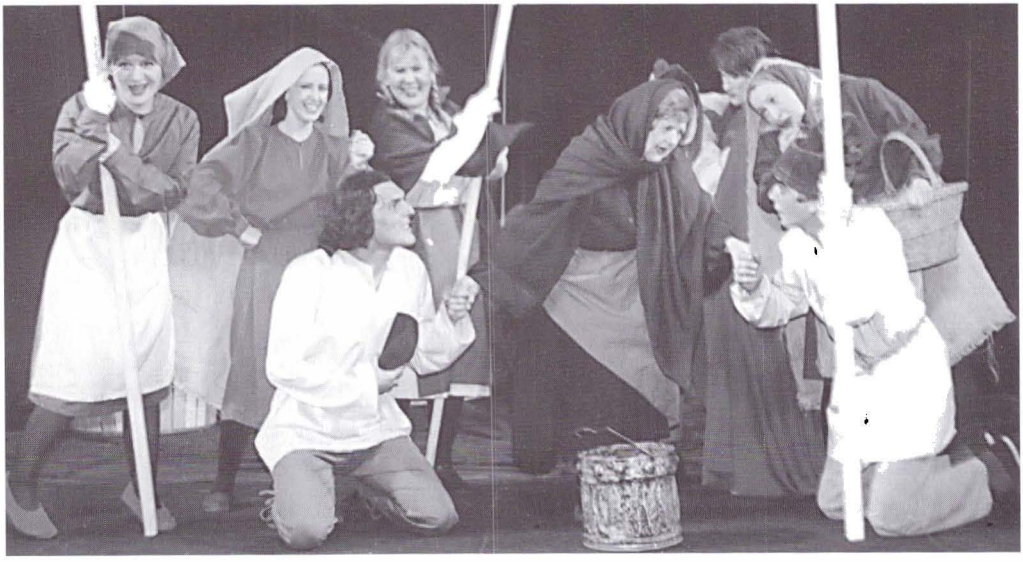
Teatrul Național Iași, sala Studio „Teofil Vâlcu" – Agenda **de Jean-Claude Carrière. Traducerea: Paola Bentz Fauci. Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Ovidiu Lazăr. Distribuția: Florin Mircea, Catinca Tudose. Data premierei: 3 februarie 2001.**

Despre viață și moarte

Foarte puține spectacole dedicate Poetului s-au aflat pe scenele românești în „Anul Eminescu". Respectându-și statutul de teatru pentru copii și tineret, „Luceafărul" a prezentat, în preziua aniversării nașterii poetului, un spectacol inspirat din literatura populară culeasă de Eminescu; în miezul scenariului se află motivele esențiale ale basmului *Frumoasa lumii,* iar în jurul acestora se adună – întotdeauna cu motivație dramatică și cu grijă pentru încărcătura de semnificații și pentru expresivitatea dialogului – o bogăție de metafore, de vorbe de duh, de proverbe și cimilituri de aceeași proveniență, adică din culegerile folclorice ale poetului, ceea ce conferă textului un ales parfum de autenticitate, de pitoresc ponderat, de sănătate spirituală și de acuratețe a limbii.
Nu e prima dată când Constantin Brehnescu pune în valoare, scenic, literatura populară culeasă de Eminescu; într-un spectacol anterior – *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* – el a procedat la fel, descoperind în poezii populare motive care se pliau exact pe pilonul filosofic al basmului, îmbogățindu-l și nuanțându-l ideatic și dramatic. De data aceasta, scenariul și spectacolul își asumă o însemnată cotă de originalitate, abătându-se evident de la litera basmului, în parte și de la spiritul lui, și evoluând spre un final pus sub semnul relației indestructibile *viață–moarte.* Omul stă, încă de la naștere, sub imperiul destinului său și sub zodia morții, iată ce ne comunică spectacolul și acest fapt îl deschide către toate vârstele. Copiii vor urmări mai ales meandrele poveștii, dar vor realiza – conștient sau inconștient – și fiorul metafizic; maturii însă vor avea revelații metafizice și prilej de meditație în sens blagian: moartea ca parte din textul vieții, ca împlinire a acesteia, și desigur își vor aminti versurile eminesciene: *„Căci se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște"*. E, fără îndoială, un final șocant, implicând o filosofie a existenței: toată zbaterea omului

pentru împlinirea unui ideal sfârșește ineluctabil în moarte. Pleci de la spectacol gândind și dându-i dreptate lui Nietzsche: „Dacă n-ar fi fost moartea, nu s-ar fi filosofat deloc". Iar destinul personajului Naftanail îl pui imediat în legătură cu aserțiunea lui Seneca: „Moartea este, câteodată, o pedeapsă; adesea, un dar; mai mult decât o dată, o mântuire". Am amintit toate acestea nu de dragul citatelor, ci pentru a sublinia caracterul grav al spectacolului – unul dintre cele mai mature și subtile realizate de regizor. Dincolo de orice, *Frumoasa lumii* are alese calități de teatralitate: echilibru între real și fantastic (mai ales în scenariu, căci actorii se simt mai în largul lor în secvențele de real și pitoresc popular, unde sunt încântători, solfegiind însă mai timid în cheia fantasticului), ritm susținut, coerență a motivațiilor psihologice, caractere bine conturate, un firesc al interpretării (Adrian Zavloschi, Viorel Vârlan, Cristina Gheorghiu, Liliana Mavriș-Vârlan, Gabriela Andrei) în care mișcarea, gestul și mai ales rostirea foarte curată, clară, nuanțată dau măsura demersului scenic – actoricesc și regizoral – efectuat cu talent, cu grijă și responsabilitate. Între interpreți există un acord stilistic atent supravegheat de regizor, ceea ce conferă spectacolului putere de comunicare cu publicul. Strategia desfășurării acțiunii și definirea fronturilor de mișcare a personajelor și a relațiilor dintre ele sunt susținute și stimulate de decorurile lui Sandu Maftei care, pe lângă valorile plastice, oferă un spațiu dramatic stimulativ și integrator.

Teatrul „Luceafărul" Iași – Frumoasa lumii **de Constantin Brehnescu, după basmul omonim cules de Mihai Eminescu. Regia: Constantin Brehnescu. Scenografia: Sandu Maftei. Ilustrația muzicală: Radu Ștefan. În distribuție: Simona Gachi, Gabriel Lazăr, Adrian Zavloschi, Viorel Vârlan, Emanuel Florentin, Cristian Gheorghiu, Adi Diaconu, Gigi Șfaițer, Liliana Mavriș-Vârlan, Gabriela Andrei, Iulia Deloiu-Trif, Andreea Crișan, Carmen Vârgă, Ella Leuștean. Data premierei: 14 ianuarie 2001.**



Cristina MODREANU

Portret de tânăr dramaturg – Horia Gârbea

Horia Gârbea este un personaj omniprezent în lumea teatrului de la noi, fapt ce îl recomandă pentru un soi de portret mai mult sau mai puțin complet, o aruncare de ochi – și nu una grăbită – asupra diferitelor fațete cu care tânărul om de litere se poate lăuda. M-aș opri cu admirație nedisimulată asupra muncii de dramaturg pe care o face domnul Gârbea pe lângă regizorii importanți ai scenei românești – i-aș numi în primul rând pe Alexandru Darie și Alexander Hausvater. Traduce, compară, adaptează (uneori excesiv, mai ales când îl combină pe Caragiale cu Cehov într-un elan ironizator), redramatizează fără nici un complex, fie că e vorba de Corneille sau de Witckiewicz. Compune, completează, rescrie în acord cu referințele lumii de azi și cu ideile pe care vrea să le susțină regizorul (și de cele mai multe ori o face inspirat), într-un cuvânt se face indispensabil acestuia, punându-și alături de el semnătura inconfundabilă.

Ușor recognoscibil îi este și stilul textelor dramatice proprii, cu care eu una am o problemă. Încă de când am pus mâna prima dată pe o piesă scrisă de Horia Gârbea, „întâlnirile" noastre au decurs cam așa: lectura e, cum se spune, OK – textul dă semne de viață, ironizează cu spor, mușcă acid din tarele societății, autorul are un mod personal de a se detașa de propriile personaje pe care le tratează ca pe simple păpuși mecanice bune de mânuit. Însă, de cum ajung pe scenă (textele, desigur), se întâmplă ceva ciudat. „Ceva" care m-a împiedicat să scriu cronici la spectacolele cu piesele lui Horia Gârbea, dar pe care le-aș putea defini acum, după ce am văzut câteva: textele, care stârnesc în mod repetat chicote la lectură, nu trăiesc pe scenă!

Cu *Funcționarul destinului* dramaturgul descoperă...

Foto: Florin BIOLAN

NUAMI DINESCU
și
IOAN COMAN
în
Cafeaua domnului ministru

apa caldă – a se citi „capcanele vieții de cuplu" și scrie un text ca pentru a se apăra de ele. Un text banal, cu ceva jocuri de cuvinte care mai stârnesc, pe alocuri, zâmbete, cu un personaj principal de un patetism exagerat (foarte pasional interpretat de Silvia Codreanu – păcat de atâta talent!) și un altul de un cinism sec (Cristian Moțu), intersectate de trecerea grăbită a unui „funcționar al destinului" (Lia Bugnar are o frumusețe rece și debitează impersonal un text foarte puțin ofertant pentru un actor). Cu câteva luni în urmă, venind de la un spectacol scriam: „Aflând că Horia Gârbea a inventat un domn care studiază cupluri și le tratează de boala rutinei ce le poate submina trăinicia, mi-am luat soțul de mână și am alergat să vedem *Funcționarul destinului* la Theatrum Mundi. Preventiv. Ne-am plictisit vag postmodern timp de o oră și un sfert (din tot ce era pe scenă nu impresiona decât decorul lui Doru Zamfir) și ne-am întrebat la final, în spiritul piesei, dacă a meritat să pierdem încă o cină în doi – fie ea și grăbită – după o lungă zi de muncă". Citindu-le a doua zi, rândurile mi s-au părut răutăcioase, așa că am renunțat la ele. Le reiau însă acum pentru că, între timp, am mai văzut două spectacole cu o altă piesă a domnului Gârbea, *Cafeaua domnului ministru,* și de fiecare dată am rămas datoare cu o cronică. Prima producție este una „cuminte" din punct de vedere regizoral, datorată lui Lucian Sabados (care a inaugurat cu ea un nou spațiu-studio al Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești la Hanul cu Tei); cealaltă, hazardată inutil, era semnată de Gavriil Pinte și montată la ARCUB. Varianta Sabados nu e chiar de nedigerat, pentru că pune în valoare maliția dramaturgului (capitol la care stă cel mai bine și omul și dramaturgul Horia Gârbea), plasând-o într-un context mai degrabă realist, în care simbolicul vine ca o completare. Un ministru care are alături la bine și la

rău o secretară „cu personalitate" e vizitat de Ziua Europei de o patroană de nigth-club nemulțumită că trebuie să plătească impozite imense. Insistenta vizitatoare e calmată definitiv de secretară cu o cafea otrăvită, presa miroase ceva, însă cei doi reușesc să mușamalizeze totul. Textul abundă în trimiteri la întâmplări familiare nouă și în replici comice de inspirație politică, însă cu bătaie mică, dar interpretarea pătimașă a lui Ioan Coman salvează aparențele. În spectacolul de la ARCUB însă, întâlnirea cu regizorul Gavriil Pinte îi este fatală piesei, precum cafeaua patroanei. Excelând printr-o lipsă totală de umor (demonstrată cu brio în măcelărirea unor comedii cu mult mai multă substanță decât cea în chestiune acum), G.Pinte aplică o „viziune regizorală proprie" care anulează orice urmă de efect al textului, de altfel rostit de actori în timp ce sunt angajați în tot felul de acțiuni inutile, așa încât nu se mai înțelege nimic din el, regizorul împingându-și cu obstinație „extratextul" în față. „O abordare-surpriză" – ne avertizează anunțul privitor la spectacol; și are, într-adevăr, dreptate: actorii aleși, Maia Morgenstern, Alexandru Georgescu și Maria Teslaru – sunt surprinzător de neinspirați, interpretarea lor tinzând constant, cu voluptate parcă, spre grosier. Cât despre „găselnița" de final – reluarea piesei de la început – ce să mai spunem – ceva mai original nici că s-a pomenit!

Să aibă Horia Gârbea pur și simplu ghinion? Mă tem că e vorba, totuși, despre altceva: rândurile sale, ce stârnesc un chicotit binevoitor la lectură (cum se întâmplă, în egală măsură, și cu textele incluse în volumul *Decembrie, în direct*, apărut de curând la editura All) nu au forța necesară „trecerii rampei". Respirația lor e scurtă, gâfâită, iar orizontul meschin. Malitia nu salvează întotdeauna.

Claudia LIPAN

Ministerul comediei

Ultimul proiect ARCUB intră în sfera teatrului prin montarea regizorului Gavriil Pinte a piesei *Cafeaua domnului ministru*. Adaptat după textul lui Horia Gârbea (nominalizat de UNITER în 1998), spectacolul este cel puțin curios. Farsa macabră se luptă, ca într-un final de competiție sportivă, cu ocheada ascuțită și savuroasă a scriitorului. Detașarea cu care Horia Gârbea trece de la eroul comic, autentic, la imoralii părăduiți în gaguri seci de mâna a doua, cere mai mult decât o explicație de genul: „Așa mi-a ieșit: cu situații și replici de umor negru, grotescă și absurdă". Așa i-a ieșit și lui Gavriil Pinte: un hibrid oficios al vieții politice, o invenție care face din „homo politicus" un „homo eroticus" fără discernământ.

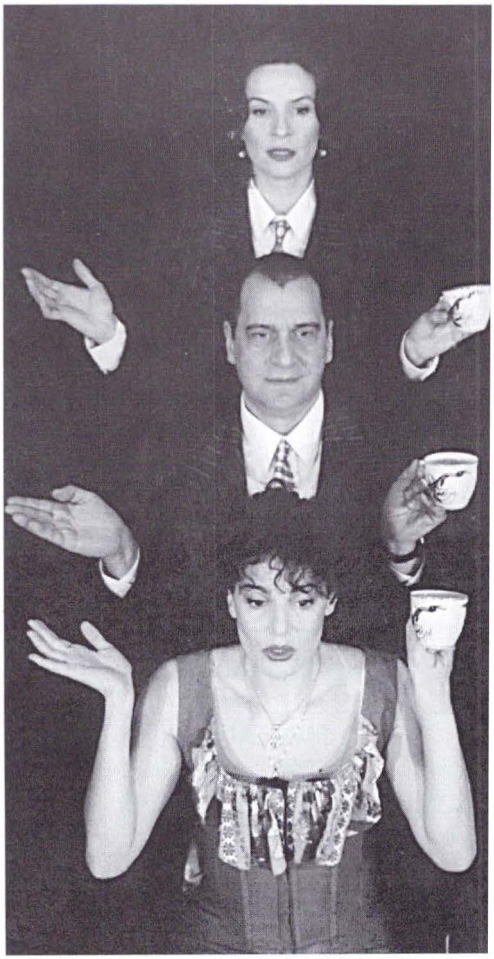
Politicianul riguros (Alexandru Georgescu), burtos, plin de somn ministerial dobândește brusc în fiecare dimineață, datorită secretarei (Maia Morgenstern) statura vioaie a iubărețului, a trubadurului preocupat de grija sentimentelor dintre cele mai nobile. Mofturile și complezența lui sunt artificii care nu mai au în societate nici măcar puterea de a colora spectacolul politic. Puterea lui se albește în centru, se înnegrește pe la colțuri și rămâne ca un petic vechi. De altfel, piesa mi s-a părut mai mult un kitsch pe marginea

eseurilor cinematografice ale lui „Charlot". Autorul mizează pe utopii democratice precum politica unde trebuie să spui adevărul chiar și atunci când minți, sau ministrul care are numai obligații și îndatoriri, fără privilegii. Politicianul superior care se ascunde undeva în străfundul inimii (și rămâne ascuns!) a ajuns în funcție prin compromis matern, prin sacrificii. *Flash-back*-urile din copilările ni se prezintă ca o seară cu „Surprize, surprize" (după mine cea mai reușită scenă) unde gazda e o secretară emoționată, gata să plângă din instinct, înregistrând suspine înecate pe arcușul *Baladei* lui Ciprian, tremurând o dată cu „eroul din întâmplare".

Diferența dintre ministru și secretara sa este explicată de Horia Gârbea în programul spectacolului: secretara e plătită de la buget pentru a economisi banii politicianului. Alexandru Georgescu este, pot zice, chiar „ministru de ministru" atunci când nemulțumirile lui nu afectează pe nimeni în afara biroului, ba încă basmaua încropită pe cap din ziarul de dimineață îl face să semene cu un bătrânel înțelept. Maia Morgenstern este o secretară cu momente lirice („Flori de plumb deasupra noastră / or să cadă râuri, râuri / râul, ramul, mi-e prieten numai mie / iar ție dușman este..."), cu izbucniri sincere, femeia care spune ce vrea și vrea ce spune. Doar cafeaua o jignește, iar faptul că trebuie preparată fără zahăr, frișcă, plumb și prejudecăți o determină să fie vulnerabilă până la lacrimi.

Laitmotivul cafelei refuzate deschide piesa în termeni buni, dar o prelungește la nesfârșit, o trece prin răsturnări de situații și replici cu plictis. Nici apariția fostei „secretare" – viitoare doamnă ministru (Maria Teslaru), reprezentând întreg electoratul prin graba de a dezvălui viața politicianului, nu poate încheia ceea ce actorii au început destul de bine. Piesa scrisă în două zile a încercat să demonstreze în aproape două ore că realitatea social-politică e aceeași pe care o știm. Evitând adresarea individuală, apropiindu-se, mai degrabă, de discursul colectiv al liderului de grup, încercarea de față, treptat, a eșuat.

MARIA TESLARU, ALEXANDRU GEORGESCU și MAIA MORGENSTERN



Îmi apăr romanțioșii!

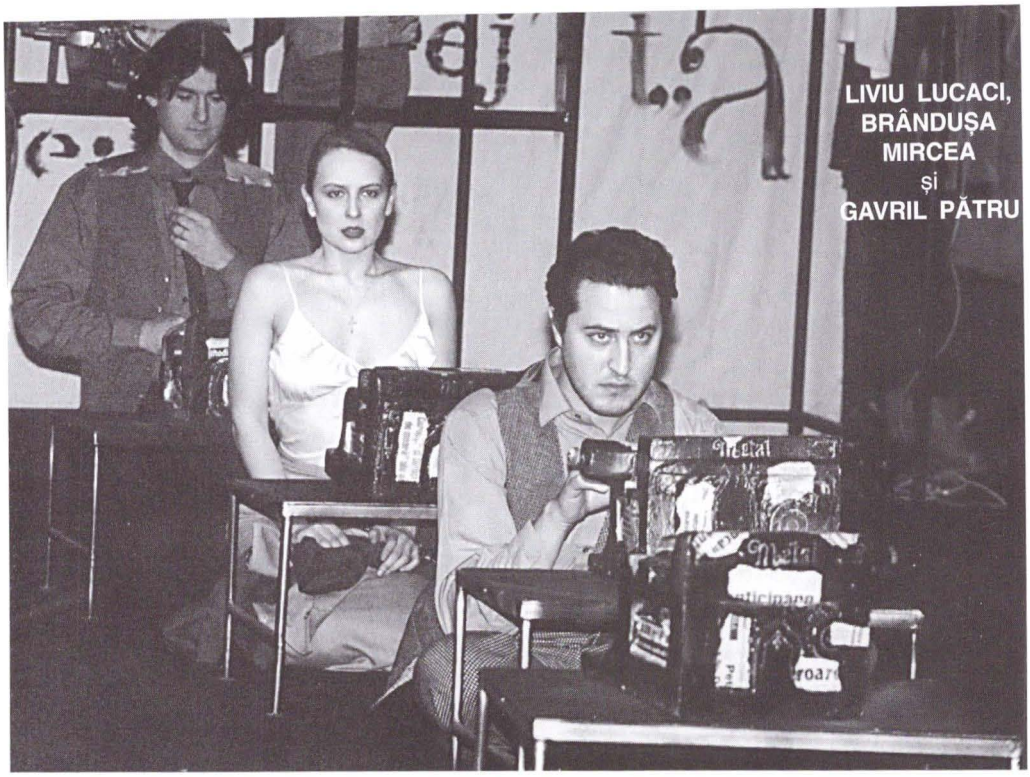
În timp ce mă uitam la comedia lui Marivaux, *Travestirea*, mă gândeam la *Gemenii* lui Goldoni și mi-l închipuiam pe Gozzi mâncând din cele *Trei portocale*. Ce încearcă la „Nottara" regizorul Nicolae Alexandru este o privire în curtea vecinului, o căutare de întâmplări banale care se petrec în zgomotul și în forfota străzii din noi, din scena unde suntem deopotrivă regizori și actori. Nu că am recunoaște, dar ne închipuim cu toții mici țesături de suveică atunci când ne povestim pe noi înșine. Personajele lui Marivaux, ușor desuete, merg în continuare pe principiile *Commediei dell'Arte* și pe osatura teatrului (cu nume dramatic) care de la o vreme își corijează în public căsniciile. *Travestirea* (schimbare a identității și fugă de sine din inconștiență, inocență) nu spune nimic despre complot, complotiști, despre ce-ar fi să ne surprindă cu ceva, despre terapia prin râs. În câteva momente cu unul dintre personaje (de obicei principal pentru procedeul genului teatral, în care faptele sunt improvizații pe marginea prologului), aflăm cam tot ce ar susține la unison următoarele două ore: un cavaler ochios și îndrăzneț este de fapt femeia (Clara Vodă) care dorește să-și cunoască pretendentul (Cristian Șofron). Bănuindu-l, pe bună dreptate, de vicleșug conjugal, ea îi devine cel mai bun sfătuitor în straie bărbătești. Uite, așa aflăm cum *Lelio*, pretendentul, aspiră la averea consistentă a unei contese siropoase (Cerasela Iosifescu); contesa intră de bună voie în „jocul dragostei și-al întâmplării" și învârte admiratorii pe degete precum *Fenisa* capricioasă a lui Vega; servitorii își uită rangul de obârșie și se îndrăgostesc cu luciditatea care le deschide ochii și deconspiră un fals cavaler. Iubirea ca joc nu scapă nici o etapă (prietenie, respect, plăcere), iar pătimașii învață să țină unii la alții din mici încercări și suferințe (privite ca pietre de hotar). Pornind de la judecata sănătoasă: un bărbat frumos este un bărbăt nesărat (Marivaux a spus-o), schimbarea unui singur erou poate duce la travestirea tuturor. *Lelio* crede că, într-adevăr, este isteț și visează la o avere în calcule aritmetice (contract matrimonial, poliță, clauză de despăgubire). *Contesa* se poartă „cu mănuși", când cochetă, când îndărătnică. Iar cavalerul se jură că nu fură, dar este prins cu mustața falsă. Adevărata lui identitate nu supără pe nimeni, pentru că nu este luat în seamă. Valeții prind un curaj fantastic: se trag de șireturi cu stăpânii, sunt mai copți la minte, fac pe nebunii... Improvizațiile lui Valeriu Preda și Daniel Popescu îmi aduc aminte de strădania permanentă a personajului comic (dar de multe ori caraghios) de a ieși de sub tutela cabotinului supus situațiilor

pe care știe perfect să le complice. Talentul lor, alături de cel al Ceraselei Iosifescu, ține în fața spectatorului un curs de anatomie a inimii. Și el, bietul spectator, amărât de realitate sau prea îndestulat cu plăcerea ei, dornic de evaziuni spectaculoase (spectaculare?...) asistă bucuros la regulile cursului, la teoria si practica lui acoperită de chinorozul actorilor care se comportă știind că trebuie să fie simpatizați.

Laud scenografia Ștefaniei Cenean, decorul ei țeapăn ca o luntre a influențelor, transparent ca prologul din care aflăm restul piesei, burghez în lumea celor lipsiți de avuție sufletească. El descrie un spațiu care nu se cucerește atât de ușor, un spațiu pe care romanțioșii freamătă pe dinăuntru (deh, un amor inspirat nu stă mult în fașă...). Cu măști sau fără măști, eroii lui Marivaux, aceiași „capo comici", născocesc norocul ca o năstrușnicie. Noroc care mă îndeamnă să-i apăr, să mă gândesc la „Puricele" care l-a gâdilat în ureche și pe regizorul Nicolae Alexandru, să reamintesc cui vrea să știe de romanțioșii care ne aduc la teatru strigând prin gura lui Dan Puric: „*Toujours l`amour!*".

Teatrul Nottara: Travestirea **de Marivaux. Regia: Nicolae Alexandru. Scenografia: Ștefania Cenean. Cu:Cerasela Iosifescu, Cristian Șofron, Daniel Popa, Clara Vodă, Valeriu Preda. Data premierei: 15 decembrie 2000.**

CERASELA IOSIFESCU, CRISTIAN ȘOFRON, VALERIU PREDA, CLARA VODĂ și SORIN COCIȘ



LIVIU LUCACI, BRÂNDUȘA MIRCEA și GAVRIL PĂTRU

Delia VOICU

Sub semnul fericirii

Un „spectacol Hausvater" este, de fiecare dată, o întâlnire artistică insolită, solicitantă (chiar suprasolicitantă) pentru participanții aflați pe scenă, dar și pentru cei din sală. Regizorul aplică un tratament egal atât interpreților, cărora le cere să se dăruiască fără menajamente, cât și publicului, pe care dorește să-l scoată din pasivitate, supunându-l unui asalt senzorial. Provocatoare și epuizantă, metoda sa are, uneori, efecte benefice. El cultivă, în mod deliberat, emoțiile negative, prin soluții șocante și greu de suportat (imagini promiscue sau muzică agresivă, într-o frecvență asurzitoare), soluții ce-i fac pe spectatori să resimtă aievea senzațiile pe care le încearcă eroii. Bine ritmate și ținute în frâu, aceste trăiri se întorc, totuși, în zona esteticului. Este procedeul la care Alexander Hausvater recurge și pentru *Machinal*, piesa lui Sophie Treadwell, montată la Teatrul Național din București.

Textul, scris în 1928, este inspirat dintr-un fapt real. Autoarea transpune dramaturgic povestea primei femei condamnate la moarte pe scaunul electric (pentru că își asasinase soțul), un caz celebru, pe care l-a urmărit atent, în toate fazele procesului, despre care a relatat și ca ziaristă. Crima este

prezentată, în istoria ei, din perspectiva tinerei soții: grijile materiale, inadaptarea la muncă, sfaturile pragmatice ale mamei au împins-o pe *Helen* în brațele șefului, un caraghios snob și zgârcit, mândru de reputația lui de afemeiat, ca toți bărbații nevolnici. El își invită mireasa să pășească pe *covorul roșu* al hotelului „de cinci stele", ales pentru luna de miere. O altă pânză, albă, desfășurată simetric, se transformă într-o cămașă de forță, ce sugerează maternitatea neașteptată și situația familială nedorită. Actul fizic al iubirii și nașterea se contopesc, pentru proaspăta doamnă Jones, într-un strigăt de durere, în timp ce domnul Jones câștigă experiență conjugală, făcându-și, afectat și sigur pe sine, exercițiile grațioase de balerin, la bară. *Helen* speră că își va găsi, până la urmă, marea dragoste. Și visul pare să i se împlinească, prin apariția exoticului *Richard Roe*. Nisipul, marea, cerul senin devin, alături de el, paradisul romantic la care râvnise, dar pe care crede că-l poate păstra doar omorându-și soțul. Iubitul nu numai că o părăsește, dar nu ezită să depună mărturie împotriva ei (decisivă în pronunțarea sentinței). Momentul execuției, de un dramatism impresionant, suprapune, în crescendo, mai multe planuri sonore, din care se disting percuția tensionată și vocea disperată a preotului. Eroina sfârșește cu chipul luminat de un zâmbet destins.

Lumea exterioară și frământările lăuntrice ale personajelor sunt revelate în maniere diverse, de la comentariul brechtian sau elemente din teatrul de divertisment la rezolvări naturaliste. Regia mizează și pe forța de grup, din care se desprind cuceritoare primplanuri. Carmen Ionescu, Natalia Călin, Ileana Olteanu, Brândusa Mircea, Gavril Pătru, Dragoș Stemate, Silviu Biriș și Marius Rizea alcătuiesc corul ce creează și întreține conflicte. Uniformele gri, depersonalizante (scenografia: Liliana Cenean), reacțiile mecanice, stereotipe, dar și defulările, ce substituie, în existența lor, sentimentele adevărate, constituie singura alternativă la viață. Destinul tragic al lui *Helen Jones*, în convingătoarea întrupare a Monicăi Davidescu, se conturează sub semnul fatalității. Alături de ea, evoluează remarcabil Liviu Lucaci (în rolul cinicului aventurier *Richard Roe*) și Tomi Cristin (*Mr. Jones*), care și-a construit, prin distanțare și fără șarjă, personajul.

Muzica, o adevărată centrală energetică ce imprimă pulsația reprezentației, este interpretată *live* de Gabriel Bassarabescu, Marius Gâlea și Pompiliu I. Rădulescu. Hiturile „anilor nebuni" răspund, prin revenirea lor la modă, celor ale anilor '60–'70 (în ritmuri de charleston și rock), dar și celor agitate de astăzi. Traducerea Violetei Popa, într-un registru expresiv, abundând în americanisme, generează, de asemenea, un efect de actualizare. În care recunoaștem limbajul și gustul „generației Pro".

Teatrul Național „I.L. Caragiale București" – Machinal **de Sophie Treadwell. Traducerea și adaptarea: Violeta Popa. Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: Liliana Cenean. Muzica originală, aranjamente muzicale și interpretare la pian: Gabriel Bassarabescu. Instrumentiști: Marius Gâlea (saxofon) și Pompiliu I. Rădulescu (percuție). Distribuția: Monica Davidescu, Carmen Ionescu, Natalia Călin, Ileana Olteanu, Raluca Petra, Brândușa Mircea, Liviu Lucaci, Tomi Cristin, Mircea Anca, Gavril Pătru, Dragoș Stemate, Silviu Biriș, Marius Rizea. Data premierei: 21 decembrie 2000.**

Roxana CROITORU

Prințul fericit

La sfârșit de an, în preajma sărbătorilor Crăciunului, Teatrul de Păpuși „Puck" se pregătea să întâmpine noul mileniu aniversând o jumătate de veac de păpușărie profesionistă, în haine noi: premiera *Prințul fericit* de Oscar Wilde, dramatizare de Calistrat Costin, oferită de secția română, în sala sa reamenajată. Apărută în 1888 (cu doi ani înainte de celebul roman *Portretul lui Dorian Gray*), povestea *Prințului fericit*, ce dă și titlul volumului pentru copii, ilustrează inconsecvența autorului, fascinat întreaga sa viață de cultura antică, exprimată printr-un convenționalism al „seninătății clasice" – prin cultul frumosului. Cel care a declarat, de nenumărate ori, că societatea nu îl interesează „decât din punctul de vedere artistic" și-a sacrificat personajele în lupta pentru instaurarea în lume a binelui și a echității, nicidecum a frumosului.

Construit după modelul fabulei, textul pune în discuție valorile morale ale existenței. *Prințul* descoperă, după moarte, suferința supușilor săi, suferință datorată crâncenei sărăcii, și nu neîmplinirii aspirațiilor estetice. Eroul, care lăcrimează în fața durerii semenilor săi, încearcă, prin sacrificiul de sine, să dăruiască bucurie, descoperind valoarea supremă a binelui. Oamenii au nevoie de bunătate mai mult decât de frumusețea statuii lui, placată cu aur și nestemate. Parabola elogiază devotamentul, fidelitatea în prietenie, responsabilitatea, solidaritatea umană.

Montarea decupează clar metafora personajului, atenuând sentimentalismul și tenta puternic moralizatoare a scrierii. Spectacolul este construit pe trei planuri, în trei stiluri interpretative și plastice specifice teatrului de animație. În primul plan, actorii cu măștile grotești ale consilierilor locali și a primarului – speriați când recunosc frumusețea statuii (lipsită, în schimb, de utilitate imediată) – reprezintă societatea vulgară sau pe cei aflați în suferință: femeia, copilul, poetul. În planul al doilea, sunt marionetele mânuite din spate pentru momentele de legătură: copiii la școală, fetița cu flori în loc de fetița cu chibrituri (trimitere evidentă la Andersen) și, în sfârșit, cel de-al treilea plan, splendid decupat: în fundal, un ecran oval ce se luminează în culorile lunii sau ale soarelui și pe care se proiectează întâmplările istorisite de *Rândunel* (prietenul fidel al *Prințului*), petrecute în îndepărtata țară a Nilului, și visul *Prințului* – într-un teatru de umbre, în culori pastel. Fiecare scenă, fiecare comentariu vine înspre și dinspre statuia ce rezolvă miraculos, cu ajutorul mesagerului *Rândunel*, suferințele supușilor. Demersul regizoral și scenografic e susținut cu măiestrie de artiștii păpușari, însă mai puțin atunci când aceștia sunt numai actori, inteligibilitatea finalului de replică și liniaritatea exprimării lăsând de dorit. De asemenea, ilustrația muzicală *live,* interpretată la vioară de Lucian Mera, ar fi putut susține atmosfera reprezentației dacă partitura ar fi fost corect aleasă. Din păcate, aceste momente sunt, și ele, monotone și trenante. Nu pot să închei fără a aprecia soluția spectacologică a celor doi creatori: regizoarea Varga Ibolya și scenograful

Epaminonda Tiotiu, într-o montare în egală măsură pentru cei mici și pentru cei mari, care cultivă azi din ce în ce mai uitatele comori ale sufletului uman, într-un cadru elegant – decor, costume, păpuși – și ale cărui ușoare scăderi se vor remedia, sper, în timp.

Teatrul de Păpuși „Puck" Cluj-Napoca – Prințul fericit de Oscar Wilde. Dramatizare: Calistrat Costin. Regia: Varga Ibolya. Scenografia: Epaminonda Tiotiu. Ilustrația muzicală: Székely Attila. Distribuția: Frunzina Anghel, Ramona Atănăsoaie, Dana Bonțidean, Doina Dejica, George Borza, Lucian Mera, Călin Mureșan. Data premierei: 17 decembrie 2000.

Oana BORȘ

Cinci decenii de teatru între pagini de carte

Închisă între paginile unei monografii, istoria unui teatru se lasă descoperită cu nostalgie, de către cei care i-au fost contemporani, cu interes și plăcerea intuirii actului viu, de către ceilați.

În decembrie trecut a fost rândul Teatrului de Păpuși „Puck" din Cluj să-și răsfoiască filele a 50 de ani de ființare. O istorie făcută cu bucurie și cu modestie de actorul ascuns în spatele păpușii, de regizor, scenograf, de toți care s-au dăruit și au dăruit o lume a mirajului. Numele lor, știute sau neștiute de cel ce pentru o clipă sau două s-a găsit a fi spectator al universului creat pe scenă, sunt amintite întru și cu reverență. Printre ele: Ileana Hodiș, „spirit ce a contribuit la nașterea și formarea teatrului"; Alexandru Ruslan, scenograful „care a făcut primul pas către un sistem modern de reprezentare a personajului în teatrul de păpuși"; regizorul Vasile Dan, sub direcția căruia s-a scurs aproape un sfert de veac din vârsta teatrului (atunci a fost înființat Studioului Experimental și s-a format primul grup de pantomimă de după război); regizoarea Kovács Ildikó, creatoarea unui spectacol de referință pentru memoria Teatrul Puck, *Ubu rege* de Alfred Jarry; regizorul Aureliu Manea ale cărui „soluții în teatrul de păpuși valorificau formulele teatrului-imagine", și cu siguranță multe, multe altele...

Volumul *Semicentenar Teatrul de păpuși „Puck". 1950–2000* (ediție, bilingvă, adresându-se atât cititorului român cât și celui maghiar) reconstituie exemplar istoria instituției prin intermediul interviurilor și mărturiilor, a fragmentelor de cronici, a datelor complete de repertoriu. Din păcate nu și al imaginilor, a căror neclaritate lasă prea puțin o amprentă vizuală asupra celui care parcurge paginile-document. Îl lasă doar a-și închipui cum ar fi fost...

Nu trebuie uitați, însă, cei care au pus suflet și muncă pentru realizarea unei astfel de cărți: Daniela Vartic, Roxana Croitoru, Kovács István.

Mariana CIOLAN

O întâlnire norocoasă...

Ceainăria de argint, de George Astaloș, montată pe scena Teatrului „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea, de Vasile Nedelcu, este o benefică întâlnire dintre un dramaturg până nu demult „uitat" (exclus din Uniunea Scriitorilor după stabilirea lui la Paris, a fost interzis și scenei, care, însă, după '89 începe să-l redescopere), un regizor care nu numai că nu are inhibiții ori idiosinscrazii față de dramaturgia noastră contemporană, dar socoate provocarea ei nu doar o preferință (a regizat piese de Teodor Mazilu, Matei Vișniec, Horia Gârbea, Saviana Stănescu), ci de-a dreptul o datorie, și o trupă deschisă feluritelor gramatici ale discursului dramaturgic. Deși adevăratul debut în literatură și-l face ca dramaturg *(Vin soldații și alte piese,* 1970), iar în spațiul literelor franceze a dat la iveală (alături de volume de versuri) numeroase eseuri despre teatru, George Astaloș rămâne în esența fibrei sale artistice un poet – ca adept al unui teatru „floral" și „pluridimensional" în care spațiile de joc, aparent izolate, vibrează de o pulsație unică. O dovedește și structura piesei *Ceainăria de argint* (Premiul Uniunii Scriitorilor, 1970), „piesă de atmosferă" sau „poem scenic". Într-un vagon oriental, realitatea se dezvăluie secvențial, cu frecvente răsturnări din prezent în trecut, recompunându-se doar prin forța (si magia) creației și creatorului, ce-și au aici drept „purtător de cuvânt" pe podarul-cârciumar – *Arlechino* (convingător și emoționant în întruparea lui Gabi Tudorin). Este o lume a urii și intoleranței, unde victime sunt deopotrivă și „făcătorii de război", în ipostaza *„Soldatului viu"* (Radu Constantinov), și a *„Soldatului mort"* (Corneliu Jipa), și cei condamnați la ororile lui – mamele cu pruncii lor, devenite în visul soldaților ademenitoare curtezane (Claudia Cacoveanu, Alexandra Ioachim, Iulia Antonie Alexandrescu), și simpli bieți pescari (Vasile Marinoiu și Vasile Tetea). Este o lume a incomunicabilității, o lume bizară ca și conversațiile „trioului" de la ceainărie, nu mai puțin absurd și caraghios care, prin evoluția Lidiei Stratulat *(Ghicitoarea),* a lui Doru Zamfirescu *(Jocheul)* și a lui Cristian Alexandrescu *(Jonglerul)* prilejuiește unele dintre cele mai izbutite momente ale reprezentației. Lumii hidoase în spaimele, ca și în coșmarurile ei, i se opune ca un contrapunct reconfortant cuplul tinerilor îndrăgostiți, cu nevinovatele și delicatele mărturisiri de dragoste, al căror adevăr artistic este însă mai puțin pus în valoare prin jocul celor doi tineri actori amatori Adrian Traian Roman *(Adacvis)* și Ricarda Borocan *(Edeea).* Stimulat de „jocul de-a Astaloș", de acest univers „dezarticulat", ca la suprarealiști, de personajele simbolic-categoriale și replicile lor sacadate ori ample monoloage-confesiune, care lasă deschise porțile fanteziei și libertății de invenție, regizorul Vasile Nedelcu oferă o lectură limpede a piesei. Întretăierea continuă a planurilor realitate/vis, prezent/trecut capătă coerență scenică, fără a strivi aureola de mister a textului, și pune în lumina atât lirismul, cât și meditația lui. Este un spectacol modern prin sugestiile lui vizuale, actual prin „generalizarea" reflecției asupra răului, pertinent și tonic prin mesajul de încredere în „omenescul" ce poate renaște din cenușa iadului (vezi includerea în spectacol a copiilor). Toate acestea sunt potențate de sugestia inserțiilor muzicale trimițând la diferite meridiane ale globului, de mișcarea scenică datorată Mălinei Andrei, ori de expresivitatea decorului și costumelor create de Ileana Mihăescu.

Ileana BERLOGEA

În amintirea lui Mihai Eminescu

În suita manifestărilor închinate memoriei lui Mihai Eminescu, organizate de cele mai multe teatre ale țării, alături de *Scrisorile marelui poet către Veronica Micle,* premieră absolută a teatrului radiofonic, se înscrie și un frumos spectacol, mai exact o monodramă, *Veronica Micle. Scrisori,* la Teatrul Național din Craiova în colaborare cu Teatrul „Al. Davila" din Pitești. Cu un scenariu bine alcătuit de tânărul regizor Bogdan Cioabă, semnatarul direcției de scenă și al ilustrației muzicale, cu excelenta contribuție a interpretei Mirela Cioabă, instituțiile teatrale din capitala Băniei și din Pitești au realizat un spectacol emoționant, cu numeroase momente de adevăr, cu haz asociat cu durere și scrâșnită disperare. Având la bază numai scrisorile *Veronicăi Micle,* ca o lungă și zguduitoare mărturie și dezvăluire a sufletului feminin, actrița reușește să ne capteze atenția și să ne câștige, aducând în jocul ei sinceritate, firesc și o ciudată feminitate.

Publicarea corespondenței celor doi poeți – a bărbatului îndrăgostit, uneori prea pătimaș, știind să transforme însă sentimentul în artă, să-i dea transfigurări de diamant, și a femeii, speriată la început de năvala pasiunii, dar nefericită victimă în final, chiar cu riscul ridicolului – a dezvăluit cititorilor noi dimensiuni, nu numai ale celor doi, ci ale omului în general.

Bogdan Cioabă în dramatizarea sa și Mirela Cioabă în creația ei, în întruparea *Veronicăi Micle* au căutat generalul învesmântat în permanență în individual, personalitatea poetei în interpretarea actriței fiind bine definită, dar și femeia dintotdeauna, cu dăruirea și capriciile ei, cu izbucnirile pătimașe de ciudă și ură. Cristina Ciucu, semnatara scenografiei a propus o scenă goală, doar un scaun și abia în final, atunci când *Veronica Micle,* după tragica dispariție din viață a lui Eminescu se pregătește și ea de moarte, spațiul se umple cu pânze albe, ca un giulgiu menit să acopere universul. Rochiile Mirelei Cioabă evocă epoca, fără precizări prea exacte, armonizându-se mai degrabă cu starea lăuntrică: deschise la culoare atunci când este veselă, întunecate în clipele de încercări, cu un șal negru, la moartea soțului sau a iubitului. Montarea are scurte pauze de lumină ce o ajută pe actriță să se schimbe sau sugerează trecerea timpului și modificarea locului de acțiune.

Mirela Cioabă izbutește să-și pună în lumină avantajos calitățile de actriță și experiența scenică. Aș dori să subliniez ca reușite, printre multe alte momente, cele de la început când, cochetă, este totuși speriată de izbucnirile prea pasionate ale poetului, dar și cele de cumplită și sălbatică gelozie, crezându-se înșelată cu Mitte Kremnitz. A rămas singură, soțul ei a murit, dar Mihai Eminescu,

mult prea prins cu munca sa de la „Timpul" și cu cercurile literare bucureștene, nu se grăbește s-o ceară în căsătorie. Amintirea nopții de neuitat, a acelei nopți în care s-a dăruit cu toată ființa ei iubitului, o obsedează, îi urmărește pașii, este prezentă în mintea, în amintirile ei în simțurile ei trezite din letargie, dar se pare că a rămas fără urmări.

O autentică transfigurare are loc după moartea neuitatului și excepționalului amant. Acum este și femeie îndurerată și mamă, e plină de păreri de rău pentru că își va lăsa copiii singuri, însă știe că nu mai poate trăi și intră în moarte cu o liniște lăuntrică, plecând spre lumea de dincolo cu o copleșitoare împăcare cu sine și cu Universul.

Am urmărit-o cu atenție și emoție în toate ipostazele. Pătimașă și înciudată, furioasă și calmă, ea era femeia dintotdeauna, aproape Medeea însetată de răzbunare, dar și Mița Baston cu „vitrionul", capabilă să facă orice pentru amantul ei, și dușmana neîmpăcată a bărbatului posesiv și capricios.

Sugestivă evocare a unei personalități reale, spectacolul Naționalului craiovean și al Teatrului „Al. Davila" rămâne ca o incitantă sărbătorire a celui care a fost și rămâne „poetul nepereche".

Teatrul Național din Craiova și Teatrul „Al. Davila" din Pitești – Veronica Micle. Scrisori. **Scenariul, regia și ilustrația muzicală: Bogdan Cioabă. Scenografia: Cristina Ciucu. În distribuție: Mirela Cioabă și copiii Veronica și Mihai Popa. Data premierei: 14 ianuarie 2001.**

MIRELA CIOABĂ

Irina IONESCU

Înțelepciunea alegerii corecte

Dacă de foarte multe ori se scriu sau se montează piese doar pentru capriciul și nurii unei actrițe, trebuie spus că există – la cealaltă extremă – și o categorie de texte, ce nu pot fi înscenate sub nici o formă fără actrița capabilă să susțină partitura protagonistei. Și dacă nu o găsești pe Ea, nu ai decât să uiți piesa respectivă. Altfel spus, dacă n-o ai pe Filumena Marturano, nu montezi *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo, pentru că nu ai nici o șansă să suplinești prin invenții regizorale toate caracteristicile personajului. Dacă o găsești însă pe Filumena, spectacolul e, în mare măsură, ca și făcut, „că așa e-n... teatru".

Și totuși, nu toată lumea poate să-și construiască astfel de atuuri la alegerea distribuției în funcție de piesă sau viceversa. Felix Alexa este una dintre excepțiile fericite. Știe ce și cum să selecteze, nu greșește în privința colaboratorilor, motive pentru care montează spectacole din ce în ce mai bune.

În cazul celei mai recente dintre montările sale, succesul a avut, din nou, toate șansele să fie deplin. Rolul titular – *Filumena Marturano* – îi aparține Virginiei Itta Marcu, actriță de dramă foarte convingătoare și extrem de precisă în atingerea celor mai fine nuanțe caracteriale ale personajului. Comedia neorealistă a lui Eduardo de Filippo se potrivește perfect temperamentului său, prilejuindu-i, de multe ori, prin intensitatea trăirii, transmiterea dincolo de rampă a unor emoții autentice.

Apoi, *Domenico Soriano* este interpretat de Costache Babii, actor fascinant prin consumul energetic interior foarte puternic, doar în parte exteriorizat, ce-i caracterizează fiecare rol. Farmecul lui dezarmant – aparent caraghios, neajutorat și instabil – culminează, aici alături de protagonistă, în scena finală a pledoariei pentru viață, indiferent de riscuri, sacrificii sau umilințe.

De pe poziția unui rol de mai mică întindere, cei doi sunt secundați de Mircea Andreescu, cuceritor și de această dată. Alte personaje ușor de remarcat dețin și Constanța Comănoiu, Bianca Zurovski-Anghelina, Marius Cordoș.

Scenografia (Diana Ruxandra Ion), costumele, lumina și muzica spectacolului pun foarte bine în evidență spiritul și particularitățile sudului Italiei, depozitar în spatele zidurilor decolorate de soare și în ciuda tradiționalei tarantele, a unor drame impresionante, date fiind pasiunea care le-a generat și forța care le perpetuează. Printre ele, povestea *Filumenei Marturano* – învingătoare prin definiție, catolică prin excelență și, înainte de orice, profund meridională –, se distinge drept una a biruinței datorate perseverenței în îndeplinirea fără concesii a legilor firii. Este însăși înțelepciunea vieții, dispusă să încalce, din când în când, câte o regulă scrisă. Este triumful iubirii unei mame obligate să-și salveze copiii prin tot felul de tertipuri de ordin financiar, juridic sau afectiv. Este o excelentă tragicomedie, analizată subtil într-un spectacol credincios primatului valorii.

MIRCEA ANDREESCU și COSTACHE BABII

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – Filumena Marturano **de Eduardo de Filippo. Traducerea: Ion Cantacuzino și Mariella Coandă. Versiunea scenică, regia și ilustrația muzicală: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Distribuția: Virginia Itta Marcu, Costache Babii, Mircea Andreescu, Constanța Comănoiu, Marius Cordoș, Iulia Popescu, Bianca Zurovski-Anghelina, Dan Cogălniceanu, Marius Cisar, Gabriel Pintilei. Data premierei: 13 ianuarie 2001.**

Încă unul

Actuala stagiune se dovedește una destul de greu încercată la capitolul muzical. După eșecul TNB-ului cu *Omul din La Mancha* de Dale Wasserman, o altă *grea moștenire* lasă, la Piatra-Neamț, Felicia Dalu – absolventă a secției Regie de teatru (clasa prof. Constantin Dicu) din cadrul Universității „Luceafărul" –, cu spectacolul ei de diplomă, *Votați... Escu!* după comedia *...Escu* de Tudor Mușatescu.

Regizoarea, îndrăgostită de gen, se pare, nu este la prima *abatere*. Textele revistelor bucureștene interbelice de la „Tănase" precum și melodiile lui Jean Moscopol și Cristian Vasile i-au prilejuit în 1996 montarea unui „exercițiu de teatru muzical" (așa cum figurează spectacolul în biografia regizoarei), intitulat *București, cuibușor de... vijelii*. Felicia Dalu încerca atunci să reînvie imaginea îngălbenită de timp a bătăilor cu flori de la șosea, a Casei Capșa, a boemei dintre cele două războaie mondiale etc. Fără să fi fost unul reușit, dimpotrivă, lăsând o puternică senzație de *încropeală*, spectacolul a supraviețuit totuși, deși destul de puțin (doar câteva reprezentații), prin talentul unor actori precum Constantin Dinulescu, Magda Catone, Carmen Ionescu, Tania Popa sau Vlad Ivanov.

LUCREȚIA MANDRIC și TUDOR TĂBĂCARU

Tot actorii salvează, ce mai poate fi salvat, și la Piatra Neamț. Corneliu-Dan Borcia, Lucreția Mandric, Ovidiu Crișan, Olimpia Mălai, Tudor Tăbăcaru, Vasilica Oncioaia fac din *Votați... Escu!* un spectacol, cât de cât, *comestibil*. Altminteri, totul este amestecat – când modern, când de epocă (personaje, situații, în special, melodii), când cu umbre palide de parodie, când realist până la ridicolul ultimului centimetru pătrat de butaforie. Dovezile cele mai clare de *lipitură* și de *lucru artificial ținut în viață* le dau câteva elemente – considerate probabil foarte subtile în caietul de regie, atunci când vine vorba despre actualitatea textului – , menite să ne ajute a recunoște *mai ușor* (!!!, în lipsa lor, mă întreb cine și-ar fi putut închipui vreodată că e vorba de un basm sau de o poveste din China antică) oportunismul deputaților și miniștrilor din piesa lui Mușatescu, care sunt *leiți* politicienii de azi... Apar, astfel, în spectacol, cameramani de la Tele 7abc, aurolaci, ritmurile ultimelor generații (în viziunea lui Cornel Fugaru, bineînțeles) ca o legătură, extrem de grosolană, între ce a fost și ce este. Și aceasta în condițiile în care regizoarea are pretenția că „redescoperă„ și „redă" publicului celebrele mușatisme. Tot disproporționat se prezintă și raportul declarație–realizare în privința musicalului ca formă de spectacol. Aflăm că „el este o imagine vie a ceea ce obișnuim să numim «teatru total», deoarece unește în mod plăcut textul, muzica și dansul, transformându-le într-o reală performanță scenică" și descoperim că avem o montare cu o singură/simplă încercare de scenă dansată, cu actorii în falset pentru că nu au mai cântat de mult timp, dar și pentru că nici nu au fost pregătiți (deloc sau, în orice caz, nu suficient) vocal/muzical.

Obsesiile interbelic-muzicale ale regizoarei au dus și, de această dată, la o montare lipsită de personalitate. Tot ce putem spera este ca momentul să fie, în cariera „proaspetei" (în acte și deloc în viziune scenică, deocamdată) regizoare, Felicia Dalu, unul deja depășit.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – Votați... Escu!, **musical de Felicia Dalu după comedia** ...Escu **de Tudor Mușatescu. Regia și coregrafia: Felicia Dalu. Muzica originală: Cornel Fugaru. Decorul: Ioana Creangă. Costumele: Adeline Pater. Versurile: Cătălin Rotaru. Distribuția: Ovidiu Crișan, Corneliu-Dan Borcia, Victor Giurescu, Tudor Tăbăcaru, Constantin Lupescu, Dan Grigoraș, Ecaterina Hâțu, Lucreția Mandric, Olimpia Mălai, Florin Mircea jr., Cezar Antal, Vasilica Oncioaia, Dorina Maria Haranguș, Smaranda Astanei-Beșleagă, Paul Chirilă, Gabriela Crișu, Nora Covali, Anamaria Marinca, Doru Cătănescu. Data premierei: 17 februarie 2001.**

Elisabeta POP

Un café-théâtre în Teatru

În foaierul „aurit", elegant al teatrului, de la măsuțe pe care se află cafele aburinde, dar și pahare cu vodcă sau coca-cola, un public nu prea numeros (cam 40–50 de spectatori) ia parte la un spectacol de un tip mai aparte. Pe „scena" din fața unei oglinzi imense, un grup de actori (ne dăm seama îndată că e teatru în teatru) joacă într-un CABARET. Cu tot ce înseamnă un asemenea spectacol. Sau aproape. Dansatoare, muzică multă... După care începe acțiunea acestui scenariu din care recunoști ici-colo scene din simpatica poveste a comediei *Colivia cu nebune* (?) și, fără să vrei te duce gândul la magistrala interpretare a lui Ugo Tognazzi în filmul respectiv: povestea plină de haz a cuplului de homosexuali care trebuie să facă față, ca o familie normală (și onorabilă, nu-i așa?) întâlnirii cu viitorii cuscrii. Își însoară cu alte cuvinte feciorul... înfiat care e îndrăgostit până peste urechi de o frumoasă blondină. Autentică, desigur și nu... travestită, cum sunt damele care frecventează localul lui Georges.

Textul scenariului semnat de Daniel Vulcu și Mircea Chirilă este presărat cu aluzii la viața politică și culturală din România de azi, unele au mult haz și se râde cu poftă, altele se dovedesc ceva mai agresive și urechile pudibonde nu le aprobă.

DANIEL VULCU, DORU FÂRTE și **RICHARD BOCSKAI-BALINT**

Actorii joacă bine, mă rog, cât pot ei mai bine în acest gen mai puțin obișnuit: la doi pași de public... Îi salvează verva, pofta de joc, aplauzele încurajatoare. Sunt plini de nerv, se mișcă bine, joacă, dansează, schimbă rapid costume, cântă. Nu e ușor un asemenea gen, ba încă e chiar dificil, dar, iată, actorii de proză se descurcă. Și există un public, dornic de asemenea spectacole. Aici se pot etala toalete elegante, se poate sta de vorbă în prelungirea reprezentației, pauzele sunt ceva mai lungi...

E drept, eu una nu mă dau în vânt după astfel de spectacole, dar, de ce să nu recunosc, ele mai colorează puțin, mai înviorează viața noastră teatrală. Între *Gaițele* și *Medeea*, nu-i așa?

Totul e să acceptăm că ideile noi, dacă "prind", nu pot fi decât binevenite. Iată de ce am salutat și ideea lui Daniel Vulcu, cel puțin în principiu. Bănuiesc, oricum, că în acest spațiu foarte frumos, unde în urmă cu 20 de ani tinerii ascultau versuri de Baudelaire în limba franceză, versuri de Goga, M.R. Paraschivescu, Labiș, Eminescu, tot în cadrul café-théâtre-ului, conducerea instituției va mai gândi și alte spectacole speciale pentru alte și alte categorii de spectatori. Totul se poate, nu-i așa?

Lumea se schimbă, oamenii au alte gusturi, alte nevoi spirituale, dar important este să nu cădem în rutină, să nu înțepenim în... proiecte. Să fim deschiși la nou și să nu ne fie lene...

Teatrul de Stat Oradea – Cabaret în familie **Scenariul dramatic, după o idee de Jean Poiret, de Daniel Vulcu și Mircea Chirilă. Regia artistică, concepția scenografică și coloana sonoră: Daniel Vulcu. Coregrafia: Annamaria Kiss. Costume: Amalia Judea. Asistent scenografie: Oana Cernea. Muzică originală: Florian Chelu. Cu: Doru Fârte, Emil Sauciuc, Daniel Vulcu, Richard Bocskai Balint, Adrian Locovei, Pavel Sârghi, Șerban Borda, Romeo Romitan, Ion Abrudan, Simona Nica, Angela Tanko, Mirela Corbeanu, Mona Erhan, Andreea Balázs, Helga Varga.**

În cadrul „normei"

Cu *Gaițele* se întâmplă ceva asemănător fotbalului. Pentru că, în cele șapte decenii de la premiera absolută s-a jucat de mii de ori și a fost mult văzută – comedia, se-nțelege! – în cele mai diverse viziuni (de obicei clasice!), unii spectatori – de cronicari, ce să mai zic? – se socotesc un fel de... doctori în... gaițe. Cum ar veni, ei știu, ca în fotbal, totul despre cum ar trebui jucată această celebră comedie.

Ei bine, eu nu m-am dus cu asemenea pretenții și prejudecăți la spectacol, cu toate că și eu văzusem, har Domnului, destule montări. Nu doream, altfel spus, cu tot dinadinsul, să văd un spectacol „croit" anume după tiparele din capul meu... Dimpotrivă, eram curioasă: ce anume l-a atras pe regizor spre această comedie, mai ales că, venind din Basarabia, știa poate mai puțin despre cum trăiau românii de aici în perioada interbelică. Exceptând desigur bogata bibliografie pe care, bănuiesc, a parcurs-o...

Și, la urma urmei, mi-am zis, tot ce se întâmplă acolo, cu gelozii, infidelități, zgârcenie, meschinărie, iubiri ratate, sinucideri, nu e chiar "pe specific" național, nu-i așa? Cu toate că acea atmosferă anume face chiar farmecul comediei lui Kirițescu.

Problema mea era însă alta: le-a găsit regizorul pe cele trei actrițe pentru cele trei gaițe? Mai precis avem noi, la Oradea, acum, o *Aneta Duduleanu?* Dacă da, atunci e OK, dacă nu, la ce bun să fi propus piesa, pentru că am înțeles că el, regizorul, a făcut propunerea și nicidecum nu a fost dorința expresă a vreunei actrițe, cum se mai întâmplă în teatre (și e foarte bine că uneori actorii solicită anumite roluri). Nu. Mariana Vasile nu a cerut acest rol, nici nu avea cum, după ce s-a achitat mai mult decât onorabil de rolul atât de solicitant și dificil al Bunicii din spectacolul – o reușită categorică a lui Ion Sapdaru – cu *Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici* după García Marquez. Atunci? A fost, mai degrabă o întâmplare, o consecință a unui repertoriu alcătuit de colaboratori prea puțin interesați de ce-au făcut cei dinaintea lor și de nevoile reale ale instituției plătitoare.

Gaițele, o spunem de la bun început, nu e punctul forte al acestei stagiuni, aflate la începutul ei. E un spectacol de valoare medie și nimic mai mult.

Nu ne imaginăm că-i vom revedea cumva, acum, în anul de grație 2001 evoluând dezinvolt în fața noastră pe Sonia Cluceru, pe Aura Buzescu, pe Draga Olteanu, pe Natașa Alexandra, pe Maria Voluntaru, nici pe Bălțățeanu, pe Ghibericon, pe Cella Dima, Maria Filotti, Silvia Dumitrescu-Timică, Dem Rădulescu sau Florin Piersic. Nu. Am acceptat interpretările orădene care ni s-au părut, fără excepție, rezonabile. Nu excepționale, dar echilibrate. Din păcate, filonul comic, umorul au fost cam zgârcit exploatate, multe poante rămânând în aer sau multe situații ofertante fără hazul atât de așteptat de public într-un spectacol de o asemenea factură. Cele trei actrițe Mariana Vasile *(gaița... șefă),* Simona Constantinescu *(Lena)* și Mariana Neagu *(Zoe)* colaborează bine, rezolvă câteva scene chiar cu destul haz, dar uneori lucrurile rămân la un nivel al comunicării albe, fără sare și piper. Umorul „gras și gros" al comediei, cum spune Radu Stanca (el a montat piesa la Sibiu) s-ar fi cuvenit a fi scos din multe, din mult mai multe situații. Experimentate, serioase, studioase, actrițele au căutat în bogatul lor bagaj artistic și au găsit, nu de puține ori, „argumentele" comice ale personajelor jucate. Uneori însă nu am simțit mâna mai fermă a regizorului care le-a lăsat să facă ce știu ele mai bine.

Din rolul ingrat al lui Mircea, Doru Presecan a făcut cam tot ce fac interpreții de obicei: aduc puțin farmec personal și, în cazul lui Doru, un glas frumos, senzual. *Margareta* (Elvira Platon Râmbu) este un personaj compromis, regizorul dorind s-o facă un fel de... gaiță în devenire. Dar cum personajul nu are nici o evoluție, întrucât dispare fizic, nu-i așa, ea nu e nici bolnăvicios-străvezie, nici viperă, ci ceva amestecat din care nu poți alege mai nimic.

Wanda Marianei Presecan este o blondă mai degrabă vicleană și foarte rafinată decât o îndrăgostită pătimașă. Ca întotdeauna însă, actrița și-a căutat cu grijă personajul. Cei doi Duduleni, *Ianache* și *Georges* (Ion Abrudan și, respectiv, Tiberiu Covaci), copii fidele ale

ței Aneta, se dau în stambă cu orice ocazie. Actorii, fiecare cum poate (Abrudan mai subtil, mai rezervat, Covaci mai descoperit, mai vulgar), încearcă să descopere noi fațete ale personajelor din linia a doua. Și reușesc. *Colette* este văzută de interpreta ei, Ileana Iurciuc, oarecum diferit de înaintașele ei, ceea ce-i conferă o notă bună actriței. Exceptând unele mici exagerări, ea a găsit, vestimentar, în limbaj și chiar în diferența de statură cu bărbatul ei (pe care, oricum, îl domină), motive de haz autentic. O surpriză plăcută au fost cele două tinere actrițe, Mona Erhan și Angela Tanko. Prima, o *Fraila* cam asexuată sau poate hermafrodită (ajutată și vestimentar), cu mici încercări de a intra în grațiile *Wandei* (și, cine știe, poate de aici complotul cu camerista ei pentru a da de scrisorile lui Mircea), dar și cu impertinența și disprețul neascuns pentru... valaha *Aneta,* și cea de-a doua, în *Zamfira,* o țigăncușă cam șturlubatică și cam isterică ca toate țigăncile... și chiar o apariție pitorească și neașteptată, după succesul *Erendiriei*, personaj în care actrița a fost extrem de convingătoare. Mărturisesc că decorul m-a descumpănit (Camelia Köteles-Panait). Interiorul banal și oarecare al casei Duduleanu era străbătut (metafora, pârdalnica de metaforă!) de un șir de copaci groși, urâți – o butaforie de cea mai proastă calitate și cam fără nici un sens – pe care, din când în când, nici mai mult nici mai puțin decât în acordurile *Serenadei* lui Schubert, vine un bătrân, ba să-i măsoare, ba, în final, să purceadă chiar la tăierea lor fără milă. Cine să fie fost acel personaj inventat de regizor? Firs din *Livada de vișini* nu putea fi, totuși, pentru că el ocrotea livada, nu se apuca s-o ciopârțească. Atunci cine? Poate chiar moartea... (atunci de ce cu securea și nu cu coasa, chiar?). Sau, ar fi prea proletcultist, prea comunist chiar să fie Progresul însuși în luptă cu.. putregaiul, cu lumea veche... În orice caz, superba muzică schubertiană ne-a umplut de nostalgie – total nepotrivit cu hohotele de râs dinspre final – iar prezența în acest rol a unuia dintre cei mai îndrăgiți actori din vechea gardă (Nicolae Toma) ne-a emoționat de-a dreptul. Și, culmea, mai coboară pe ștângi și niște păpuși imense, oribile, simbolizând poate chiar pe cele trei... bătrâne vrăjitoare...

Costumele, unele potrivite, altele de prin alte spectacole și piese (ca de pildă cel al Margaretei, cele ale Margaretei!) nu aveau cine știe ce ambiții să semnifice oarece..

Gaițele lasă, în final, impresia că toată lumea a muncit în cadrul normei... pentru un ban adică. Că tot veneau ele sărbătorile și așa mai departe. Un mic respiro poate, pentru că ni se anunță titluri importante în continuare și, sperăm, spectacole pe măsură.

***Teatrul de Stat Oradea* – secția română –** Gaițele **de Al. Kiriței escu. Regia și coloana sonoră: Ion Ciubotaru. Asistent regie: Ion Abrudan. Scenografia: Camelia Köteles-Panait. Asistent scenografie: Oana Cernea. Distribuția: Mariana Vasile, Mariana Presecan, Elvira Platon-Râmbu, Ileana Iurciuc, Mona Erehan, Simona Nica, Simona Constantinescu, Mariana Neagu, Angela Tanko, Dorin Presecan, Tiberiu Covaci, Ion Abrudan, Nicolae Toma.**

Un spectacol fermecător

Începem prin a ne exprima stima și chiar admirația pentru gestul tinerilor actori ai trupei SZIGLIGETI, care, se vede, receptivi la nevoile reale ale publicului pe de o parte și la cele materiale ale instituției în care funcționează, pe de altă parte, au găsit o cale să fie de folos... Nu un spectacol trăsnit, cine știe ce sofisticăraie, o noutate cu orice preț destinată unei mâini de spectatori s-au gândit ei, tinerii trupei, să propună conducerii teatrului, ci un spectacol de care teatrul are stringentă nevoie: un spectacol pentru copii. În mica (și nu prea dotata tehnic) sală a Studioului, am văzut un spectacol plin de fantezie și voie bună. O poveste în care autorul, Békés József, le propune copiilor o întâlnire cu un clovn care învață „să prindă curaj", cu un pisoi fermecat și fermecător, cu animale inteligente și fidele, cu fetișcane istețe, cu fete iubitoare și îndrăznețe, dar și cu semeni răi și incapabili de iubire, de sentimente omenești, oameni care au uitat să mai râdă și să mai plângă, au uitat să iubească...

E foarte adevărat că scenografa Florina Bellinda Birea a gândit admirabil spațiul de joc, folosind cu fantezie și pricepere fiecare colțișor, elementele de mobilier, puține, de altfel, dar ingenioase, completând fericit și armonios numeroasele locuri în care se petrece acțiunea. Imaginea plăcută, culorile vii, ciudățenia unor obiecte de recuzită, cărora li se adaugă costumele adecvate perfect, machiajul expresiv (încât cu greu ghicești chipul actorilor sub el), și, nu în ultimul rând, muzica abundentă (costume Maria Hațeganu, muzica Veress László) fac deliciul unui public care aplaudă foarte des la scenă deschisă... De fapt, scena este permanent... deschisă, actorii joacă foarte aproape de spectatori.

Tânăra actriță Toth Tünde, ajutată de colega ei Laczó Júlia, semnează regia unui spectacol care prin nimic nu lasă să se întrevadă „bâlbe" ale începătorului. Foarte sigure pe ele, tinerele conduc cu precizie grupul de actori. Spectacolul are umor, are fantezie, e bogat și în idei și, lucru foarte important, nu e moralizator în nici un caz, deși trimite spre micii spectatori idei dintre cele mai generoase în legătură cu prietenia, devotamentul, cinstea, iubirea etc. Actorii, toți, fără excepție, joacă cu o mare plăcere, urmărind atent reacțile celor prezenți. Tinerii actori Orbán Attila (*Parellino*, clovnul cel laș, actor pe care l-am văzut nu de mult și în *Mizantropul* la Teatrul Maghiar din Cluj, semnat de Tompa Gábor),

Simon Mátyás (în *Pisoiul*, fermecat și... fermecător), fac un cuplu admirabil, comunicarea lor artistică fiind de mare importanță pentru transmiterea ideilor piesei. De asemenea relația plină de tandrețe a clovnului trist *Parellino* cu micuța și frumoasa *Marella* (Gajai Ágnes are mult farmec personal), iubirea lor pentru ARTĂ, căldura lor sufletească atrag simpatia micilor spectatori care aplaudă fericiți, mai ales când personajele pozitive, natural, înfrâng pe cei răi și dușmănoși. Mișcându-se cu o agilitate excepțională, *Pisoiul* lui Simon Mátyás surprinde prin... trăsăturile care-l apropie de oameni. De mare efect... coada lui fermecată ce pocnește de ies scântei... (pirotehnie: Újlaki-Hórváth László). Cuplul Giacomello Roberto și Demény Levente au umor cu carul, toate aparițiile lor sunt pline de haz. Îi secundează cu talent și măiestrie Hajdu Géza, mai degrabă caraghios decât fioros. Cele trei tinere actrițe (între care două sunt regizoarea și asistenta de regie) – Toth Tünde, Laczó Júlia și Némethy Zsuzsa – alcătuiesc un trio opozant de calibru greu. Fetele creionează trei tipuri de ființe fără suflet, pline de răutate și incapabile de sentimente autentice și o fac foarte convingător.

Spectacolul e plin de prospețime și poezie. Un singur defect minor are, însă: este prea lung, rezistența școlarilor fiind, spre final pusă la încercare. Se pot cu ușurință tăia scenele care se repetă, în beneficiul întregului spectacol. E o sugestie.

Tânăra regizoare-actriță se adresează frumos micilor beneficiari ai producției teatrale, în cuvântul ei din caietelul-program. Ea le amintește că răutatea își face loc în sufletele oamenilor numai atunci când aceștia nu au prieteni care îi pot ajuta nu numai să-și cunoască defectele, ci și să lupte cu ele. Îi învață să râdă și, când sunt copleșiți de necazuri, să plângă, eliberând o parte a durerii prin lacrimi.

Venind în grupuri mici la acest spectacol, elevii învață încă mai ușor să se comporte civilizat la teatru, să asculte cuviincios, să nu tropăie, să nu comenteze, să nu deranjeze, dar să participe neinhibați, să aplaude... Pe colegii de la secția română a teatrului orădean i-aș îndemna să vadă acest spectacol fermecător. Și să mediteze...

Teatrul de Stat Oradea – Trupa SZIGLIEGETI. Cel mai curajos dintre lași **de Békés József. Regia: Toth Tünde. Asistent regie: Laczó Julia. Muzica: Veress László. Decoruri: Florina Bellinda Birea. Costume: Maria Hațeganu. Efecte pirotehnice: Újlaki-Hórváth László. Cu: Orbán Attila, Simon Mátyás, Gajai Ágnes, Giacomello Roberto, Dimény Levente, Hajdu Géza, Batho Ida, Boros Barna, Laczó Julia, Némethy Zsuzsa, Toth Tünde. Premiera: 5 decembrie 2001.**

UN CABARET e... un cabaret și nimic mai mult

Nimeni nu știe mai bine ca actorii și conducerea trupei SZIGLIGETI din Oradea, câtă nevoie au spectatorii lor – după ce tot anul sunt solidari cu ei și vin conștiincios la toate premierele – de un spectacol vesel, cu muzică. dans și veselie. Un Cabaret, adică. Așa cum se obișnuiește de ani și ani. Dar nimic mai greu decât să pui pe picioare un asemenea gen de spectacol cu bani puțini, ce spun eu puțini, din ce în ce mai puțini... Niciodată nu mi s-a părut că un decor și niște costume pot ține locul, indiferent de piesă, unei interpretări inteligente, pline de șarm și fantezie. Dar aici, la Cabaret, da. Contează enorm.

Decorul, perdelele de mătase albă, strălucitoare, scrisul auriu cu roșu, pianul acoperit dintr-o parte cu o perdea de mătase, roșie și ea, nu au fost suficiente. Mobilierul, același, de ani și ani, în fine, costumele, mai ales rochiile actrițelor, noi și bine croite, pline de paiete strălucitoare și de pene colorate, au mai ridicat puțin senzația de lux și de elegant dintr-o seară atât de specială cum e seara de Revelion. Și nu orice seară, ci chiar una care marchează sfârșitul unui veac și al unui mileniu...

Și nu în ultimul rând muzica. Sarea adică și piperul unui spectacol de cabaret. De data aceasta o mini-orchestră a ținut locul uneia care, în alți ani, înveselea sala cu multe și neuitate șlagăre.

Totuși, chiar în condiții de sărăcie, actorii maghiari, un grup de, să le spunem, doisprezece oameni... furioși pe aceste precare condiții, au hotărât să nu dea bir cu fugiții, ci să încerce să-și distreze publicul. Conduși de regizorul Nemlaha György și de Meleg Vilmos, cei doisprezece actori au jucat în câteva scene de mare haz, îndelung aplaudate, au cântat și au dansat conform tradiției, închinând, la final, o cupă de șampanie cu fidelii spectatori orădeni. Iată numele lor: Marton Elisabeta, Kiss Torek Ildiko, Acs Tiberiu, Meleg Vilmos, Racz Maria, Hajdu Geza, Molnar Iulia, Fabian Enikö, Nemethy Zsuzsa, Gajay Agnes, Dimeny Levente, Giacomello Roberto. Lor li se adaugă orchestra, miniorchestra: Rezmuves Zoltan, Kinda Peter și Pásztai Andras. Scenografia o semnează același neobosit Meleg Vilmos.

Să le urăm și noi LA MULȚI ANI!

Oana BORŞ

Permis de liberă trecere... spre lumea lui Mrożek

Mai puțin jucată (la noi) decât alte piese ale lui Mrożek, *Casa de pe graniță* a intrat, în această stagiune, în repertoriul Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântul Gheorghe. Direcția de scenă aparține tânărului regizor Szabó István, absolvent în anul 2000 al Universității de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, iar decorul și costumele sunt semnate, de asemenea de un tânăr, scenograful Domokos Csaba. O întâlnire ce s-a dovedit a fi fericită, o întâlnire în zona unei decriptări revelatoare a logicii interioare a textului (a cărui problematică atinge mai puțin adâncimea și implicațiile filosofice din alte piese ale lui Mrożek, dar a cărui simbolistică este transparentă: o lume paralizată în fața absurdității evenimentului istoric) și apoi a transfigurării, într-un spectacol în care construcția scenografică nu este doar suport pentru gândul regizoral, ci este purtătoare de semne, concentrând în imagine statică esența lumii ce se va dezvolta împrejurul ei.

Fiind, de fapt, un scenariu scris pentru film și televiziune, o farsă absurdă (din rațiuni istorice granița dintre două state va trece prin mijlocul unei locuințe, distrugând fericirea domestică a unei familii obișnuite), *Casa de pe graniță* reclamă, prin construcția sa, intimitatea actor–spectator. De aceea, scena este transformată, devenind în același timp sală și spațiu de joc. Decorul: un interior de casă ruptă, traversată de o falie despărțitoare. Granița există. Ea nu doar împarte, ci îngroapă, amputează. Pereții, ușa, obiectele (masa, orologiul), albe, supradimensionate în spațiul strâmt, își pierd orizontalitatea. Se scufundă spre falie. Albul țâșnește de pretutindeni. Doar personajele se decupează. Cu o singură excepție: diplomații. Hainele lor sunt albe, ca și casa, căci nu vin din afară, nu pătrund într-un loc ce nu le aparține, ci fac parte din el. Dintotdeauna ei au fost aici pentru că istoria își repetă cu obstinație actele. „Libertate, egalitate, fraternitate". Este pancarda pe care o atârnă de stâlpul de lângă linia ferată. Ea nu marchează momentul în timp, ci devine, aici, un simbol al inutilului. Căci fragmentul de șină nu duce nicăieri. Astfel, prin pierderea functiei, se elimină. Devine obiect fără sens. Ca și lumea care se descoperă în acest spațiu: sub calmul aparent, mecanismul de zi cu zi își conține însă intrinsec alienarea și prăbușirea. Fisura există. Este conținută în existență. Prin ea se infiltrează brațele sistemului legiferant care acaparează, ratifică, marchează granița. De altfel, pură formalitate. frontiera s-a trasat în momentul acceptării, act inconștient cu care omenirea își construiește întotdeauna propriul destin și, în același timp, gest fără

solemnitate, căzut în derizoriu (bornele sunt borcanele din cămară). Pentru aceste două lumi care se determină, masca este ceea ce le unește. Chipurile apar distorsionate de pierderea sensului real. Numai personajul principal, *tatăl* (Nelu Roman), se situează în poziția fragilă de rezoneur, de element de legătură. Nu poartă mască, nu poartă încă semnele alienării totale. (De altfel, creația sa este păstrată în zona unei normalități de expresie realistă). Universul caricatural, construit sub semnul ironicului, are paleta de culori a circului (din când în când, prin scenă, trece pe o bicicletă clovnul cu râs strident, mimând gestul suicid al omenirii care își pune singură capul sub ghilotina vremii), iar absurdul este dat de gestul ridicol și repetat (mutarea ici-colo a *soacrei* moarte, omorâtă pentru că a încălcat granița în drumul spre dulap, ștampilarea găluștelor, etc.), de grimasă și tonalități ascuțite. Se observă, din păcate, o lipsă de unitate în gândirea partiturilor actoricești, care penduleză între jocul *soției* (Inna Andriucă) ce își duce personajul cu constanță spre o dimensiune grotescă și a celorlați interpreți a căror partitură este doar punctată de astfel de distorsionări voite). Însă, în același timp, un univers al expresivității plastice și al metaforei. Și, poate, imaginea edificatoare este cea a bătrânului, a *socrului* care se urcă pe imensul orologiu fără limbi: într-o astfel de lume timpul este mort. Un tablou de familie care trăiește într-un continuu prezent dilatat, în care copiii sunt doar/deja o fotografie în ramă albă, albă ca și casa ruptă, înghesuită în spațiul strâmt al scenei, prin care trece granița.

Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe – Casa de pe graniță **după Slavomir Mrożek. Adaptarea și regia: Szabó István. Decor și costume: Domokos Csaba. În distribuție: Nelu Roman, Inna Andriucă, Adrian Ancuța, Valentina Cazacu, Ileana Surdu, Tudor Smoleanu, Radu Claudiu Sandu, Mirela Bucur Pál, Camelia Paraschiv, Duța Guruianu, Sergiu Aliuș, Tiberiu Tudoran. Data premierei: 26 ianuarie 2001.**

Constantin PARASCHIVESCU

Zidul domnului Chesnot

Autor a peste „30 de piese, montate pe cele mai importante scene din Franța și din lume" (cum ni-l prezintă caietul-program), Pierre Chesnot (n.1935) cunoaște succesul la *Comédie des Champs-Elysées* în 1976, când piesa lui *À vos souhaits (Cum doriți)* primește și premiul Tristan Bernard al Societății Autorilor și Compozitori or. S-a jucat la noi cu titlul *Pielea ursului*. Altă piesă, prezentată în premieră mondială la Teatrul Național din București. *Cavoul de familie*, înregistrează peste două sute de reprezentații. „La piesele lui Chesnot se râde spontan, fără probleme", consemnează un cotidian parizian. Așa e...

Fără probleme scrie și piesele. Cel puțin așa mi s-a părut mie când am citit *Vecina de alături* și mi-am notat câteva impresii și nedumeriri. E o farsă à la Labiche, mi-am zis mai întâi, cu surprize și răsturnări de situații în lanț, într-un ritm galopant. Cele două personaje intră în scenă spectaculos, cu câte un gest extrem – ea, gata să se sinucidă, el, inundat de apa care curge de la baia ei pentru treaba asta. Nu se cunosc, n-au nimic în comun, îi desparte un zid. Bun, iată un început vertiginos de întâmplări care dau peste cap orice previziuni. Domnul Chesnot atacă în forță! Dar mă și derutează cu câteva amănunte... Unde situează zidu care desparte personajele? Între ele, desigur, dacă vorbim de „vecina de alături" și zidul care „ne desparte", cum zice *Bernard*. Dar în prezentarea decorului, autorul ne spune că „cele două apartamente sunt situate unul deasupra celuilalt"; atunci zidul e plafon... Hm! Ea are 50 de ani, el 60, zice Chesnot; ea, născută în 1943, el în 1929. Păi, nu se potrivește: 1929 + 60 = 1989, 1943 + 50 = 1993. Câți ani are el? și când se petrece năzdrăvana acțiune?

N-am mai notat nimic apoi, pentru că nici n-am avut timp, nici de ce. Tablourile se succed cu repeziciune, pe temperamentul frenetic al *Sophiei* care ia inițiativa, încep să se distingă liniile previzibile care-i vor duce „de alături", *împreună*, întârzierile nu vin din situații noi ivite pe firul intrigii, ci din propriile lor hachițe, avânturi și reprimări, obișnuite și la 20–30 de ani, nu numai după o jumătate de secol. Deci, nu e o farsă à la Labiche, ci *un joc de temperamente*. Nu ne interesează situațiile, ci *reacțiile*. Altfel spus, drumul de la aparența care contrariază la fondul care naște afecțiune. Și biruie, cu un bobârnac generos, singurătatea impusă de prejudecăți, conventii, ratări, dând glas clopoțelului care spune că fericirea e posibilă oricând și drumul ei e încununat de dragoste. Ce importanță mai au nedumeririle mele de amănunt? Zidul e în metaforă, deștept ce sunt, iar calculul exact al vârstei n-are nici o relevanță. Nimic nu e exact și definitiv în viață. Iar domnul Chesnot s-a jucat puțin în temă, ca într-un serial cu protagoniști TV care se surprind făcând haz de ei înșiși.

Succesul scenic e asigurat de doi excelenți protagoniști care se simt bine împreună și realizează de mai multă vreme exemplare spectacole în doi: Adela Mărculescu și Damian Crâșmaru. Joacă *Dragă mincinosule* de câteva stagiuni si dau remarcabile probe de subtilitate și profunzime. În *Vecina de alături* se arruză serios, marcând cu ingenioasă teatralitate meandrele jocului, pe un fir temperamental al *Sophiei* și hâtru, iritat, al lui *Bernard*. Cu o clipire de haz de necaz, care cucerește și creează o seară agreabilă. Regia (Victor Moldovan) și autoarea decorului (Ștefania Cenean) au avut inspirația de a da metaforei sugestia care i se cuvine, din contrastul plastic și de joc.

TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI – Vecina de alături **de Pierre Chesnot. Regia și versiunea scenică: Victor Moldovan. Decorul: Ștefania Cenean; costume: Ioana Cantuniari. Ilustrația muzicală: ing. Vasile Manta. Cu: Adela Mărculescu, Damian Crâșmaru. Data premierei: 23 septembrie 2000.**

Claudia LIPAN

Nervi de joacă

Universul lui Marin Sorescu este, în genere, arhetipal. Când iese din arhetip (și nu neapărat din poezie) el propune așa-numita „dramă de idei" – termen caduc din filele criticii literare înnodând în discursul său suflul ironic sau labirintul. O astfel de propunere a încercat să lanseze și regizorul Puiu Șerban când a montat la „Bulandra" piesa *Există nervi*. Având cinci personaje ilare, (ne)complicate, aparent puse pe treabă /realmente lenește, aceasta „jucărie de vorbe" a lui Sorescu atinge vârful toposului de întrebări anecdotice din *Matca* sau *Paracliserul*. Asta nu înseamnă câtuși de puțin că am scăpat de duelul sprințar și poetic al naratorului. El își intimidează eroii prin interiorizare, ascunzându-se în spatele orișicui printr-o falsă identitate a unor personaje care nu poartă nici un nume. Și, mă rog, de ce-ar purta unul câtă vreme personalitatea lor vine spre spectator, iar acesta din urmă alunecă în metafora scenică?

Regizorul apelează la o călăuză (Ion Besoiu) și la câțiva învățăcei, ai noștri tineri de la Bulandra (Gheorghe Ifrim, Vlad Zamfirescu, Alina Berzunțeanu, Andreea Bibiri). Vlad Zamfirescu este locatarul unei case cu pereți albaștri, neliniștit că secolul (trecut) i-a distrus flora intestinală și o dată cu ea perspectivele, mesajele, ideile constante... Singurul în care crede este *Prietenul cel mai bun* (Gheorghe Ifrim). Ca mai toți prietenii cei mai buni și el se raliază nevoii aproapelui, îi împărtășește durerea sau buna dispoziție, e sfătos și plin de calități pe care le are, firește, dar nimeni nu le recunoaște. Gheorghe Ifrim continuă schema afinității turandotiene și începe ziua vocalizând *sostenuto* pe voci de soprane, în fața ceștii cu cafea. Cafeaua *Locatarului* în a cărui bucătărie se afla. Cârtind împotriva inovatorilor, prietenii își leagă oful de progresul tehnic și medical. Urmează un schimb de replici neinteligibile, dar care motivează starea lor tolerantă de mai târziu.

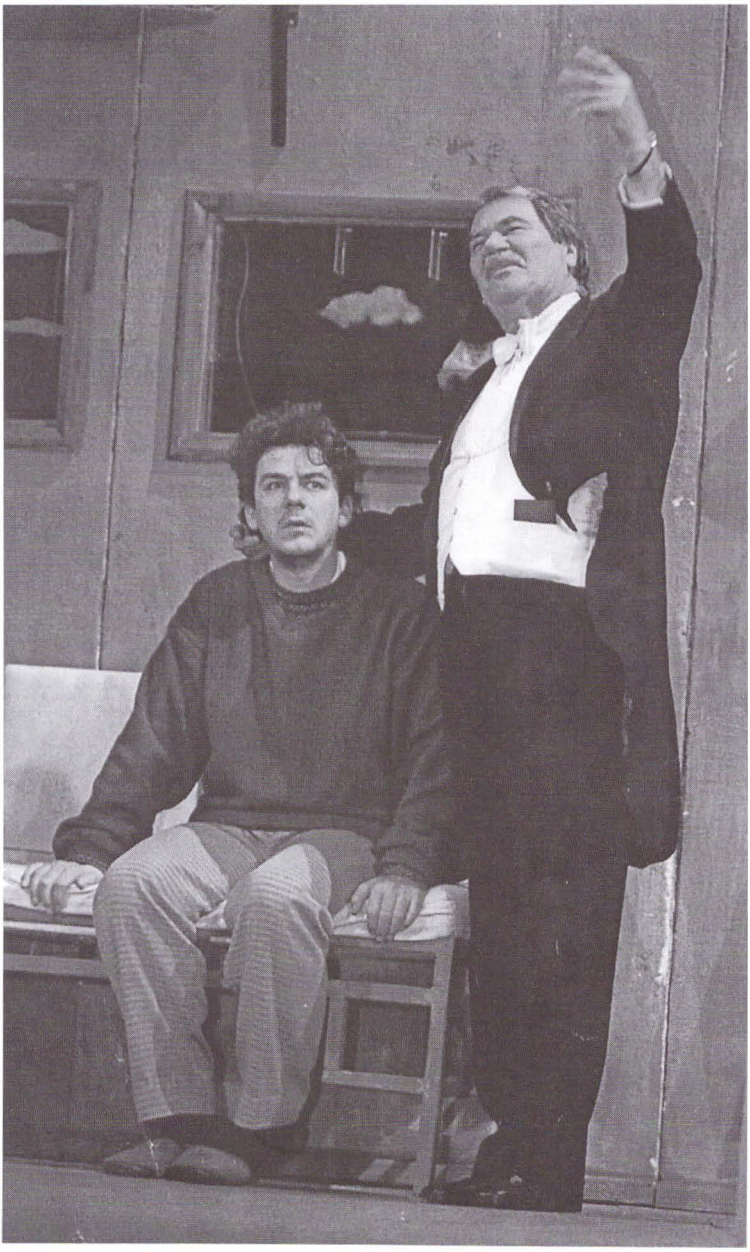
Pe lângă ritmul poftei lor de vorbă apariția *Profesorului* (Ion Besoiu) cu teoria dispariției nervilor e chiar relaxantă și seamănă cu o lecție de educație civică. Confundarea casei cu un tren de călători (cu plase pentru bagaje, cu oglinzi care lipsesc) și buzna în viața unor oameni pe care nu i-a văzut niciodată, este un simplu sociologism. Lecția lui de viață se desfășoară într-o călătorie permanentă. Perioada de calm prevăzută de el e necunoscută. Pentru a-i convinge pe prieteni de această teorie, în joc se alătură două întrebări ajutătoare: *Femeia necesară* – onestă dar lipsită de luciditate (Alina Berzunteanu) și *Femeia în plus* – preocupată într-o agitație ambiguă care-i înghite discursul (Andreea Bibiri). Confuzia lor (leit, domnule, cu a *Profesorului!)* crește pe spatele ambiției unora de a nu renunța ușor la nevoile lor și de a se izola pentru a evita molipsirea.

Sorescu este dispus să comenteze ieșirea din labirint cu mijloacele unui tehnician. Conul de lumini și umbre unde se reflectă ființa păstrează la propriu imaginea pereților neterminați ai casei, a balcoanelor ca posibilă ieșire din labirint și înspre fericire a oamenilor. Lucid din întâmplare, așteptând recunoașterea casei și a *Locatarului* ei (soluție care apare în final prin somația de plată a chiriei), Vlad Zamfirescu încearcă prin tonuri comice sau dramatice să submineze înțelegerea eronată a situației create.

Privind acest spectacol cuminte (subliniez, cuminte), curat (și de când nu s-a mai realizat unul?...), cu mijloace de expresie reduse până la „osul recuzitei", am avut senzația pentru o clipă că actorii urcă prima oară pe scândură și învață să se joace. Dar joacă frumos...

Teatrul „L.S. Bulandra" – Există nervi **de Marin Sorescu. Regia: Puiu Șerban. Scenografia: Marius Al. Dumitrescu. Lumini: Lucian Moga. Cu: Ion Besoiu, Vlad Zamfirescu, Gheorghe Ifrim, Alina Berzunțeanu, Andreea Bibiri. Data premierei: 23 decembrie 2000.**

VLAD ZAMFIRESCU și ION BESOIU



CĂRȚI

Nicolae BALOTĂ

Lucian Blaga și teatrul

Trebuie să o recunoaștem: opera lui Lucian Blaga se bucură de o înaltă *situatie* în canonul actual al literaturii române, dar nu și de o *prezență* pe măsura acestei situații. Locul eminent ocupat în ierarhia literelor (loc acreditat prin manualele școlare, dar și printr-un consens devenit convențional) nu-i asigură o putere germinativă pe planul creației culturale. Nici poezia, nici filosofia lui Blaga nu mai au azi capacitatea de a genera, de a acționa ca factori de influență, nu mai au putere de fermentare, în spațiul creației literare sau filosofice. Și cu atât mai lipsit de o prezență (în sensul plin, puternic al termenului) este teatrul lui Blaga. Or, iată, a apărut lucrarea Doinei Modola, *Lucian Blaga și teatrul – Insurgentul,* care încearcă și reușește să redea o viață prezentă, o actualitate secțiunii azi celei mai eclipsate din opera scriitorului, ba chiar mai mult decât atât, să ne descopere în această operă sectoare dintotdeauna neglijate de exploratorii acesteia. E vorba de publicistica, de eseistica blagiană referitoare la lumea teatrului. Și, evident, de gândirea poetului-filosof exercitată în acest domeniu, de concepția sa teatrală

Doina Modola se dovedește, însă, novatoare în acest studiu nu atât prin spațiul defrișat de ea, ci prin revelarea unei ipostaze a personalității creatoare cercetate de ea. Trebuie să mărturisesc că termenul „Insurgentul" aplicat lui Blaga, încă din titlul cărții, accentul pus pe insurgența tânărului poet și gânditor, m-au surprins. Aceasta „insurgență" șoca în mine imaginea demult constituită, ferm conturată, aș spune de-a dreptul clasicizată, a magistrului pe care l-am cunoscut atât de bine, a unui Blaga edificator al unui sistem filosofic (unul dintre ultimele, dacă nu chiar ultimul, din filosofia europeană), al lui Blaga poetul orfic, imagini pe care le proiectasem eu însumi demult în propriile mele texte. Fără să le nege pe acestea, Doina Modola le adaugă, luminându-l puternic, chipul tânărului Blaga; ea ne trasează un portret al poetului și gânditorului în tinerețea sa insurgentă. Creația tânărului Blaga este considerată de ea, perfect justificat, ca fenomen de ruptură. Studiind scrierile „insurgentului" din perioada 1919–1926, ea ajunge nu numai la o revalorificare a unui fond de texte uitate, neglijate, niciodată studiate cu deplină pertinență, ci procedează la o reconsiderare a sensurilor creației blagiene dintr-o anumită epocă deosebit de fecundă a ei. „Tânărul Blaga este, în acești ani, un revoluționar prin toate inițiativele sale, și prin toată creația, prin publicistică și prin eseuri, prin teatrul pe care îl promovează ca și prin acela pe care-l scrie". O asemenea reconsiderare modifică poziția ocupată de Blaga în contextul cultural al acelei epoci.

Ceea ce autoarea studiului numește „perioada insurecțională" a tânărului creator îl înscrie, nu așa cum se obișnuiește, printre tradiționaliștii de la *Gândirea,* ci mai curând printre novatorii Avangardei. Locul său, așa cum observa cu acuitate în acel timp Aderca, ar fi printre avangardiștii de la *Contimporanul*, nu printre gândiriști. De altfel, ca atare îl considera un E. Lovinescu care remarcase (chiar dacă nu o numea astfel) insurecția novatoare a tânărului ardelean.

Interpretate justificat drept texte de „ruptură", exprimând pe multiple planuri o discontinuitate, scrierile lui Blaga sunt interpretate de Doina Modola sub specia înnoirii tematice, a formei, a concepției teatrale. În deceniul al treilea (mai exact până în 1926), în perioada „insurgenților", inițiativele blagiene sunt privite înainte de toate prin prisma „forțării automatismelor și poncifurilor de gândire și creație". Astfel, după ce studiază, bazându-se în deosebi pe mărturii memorialistice, mirajul pe care teatrul îl exercitase foarte de timpuriu asupra copilului, a adolescentului Blaga, autoarea analizează publicistica timpurie a scriitorului în care se profilează un promotor al modernizării teatrului românesc. Sunt pe rând expuse ideile vizând o revoluționare a regiei, o înnoire a repertoriului, reformarea artei actoricești, o estetică a stilizării etc. Eseistica fertilă din acea perioadă (premergătoare construirii trilogiilor ce urmau să alcătuiască sistemul filosofic blagian) participă – în perspectiva Doinei Modola – la o ofensivă a modernismului, contribuind la o mutație a valorilor estetice. Analiza și comentarea acestor eseuri ne oferă o mai întemeiată situare a lui Blaga în contextul expresionismului. Apoi, pentru întâia oară ni se pune la dispoziție întreg dosarul textelor judicios interpretate în care este înscrisă concepția teatrală a lui Blaga, fundamental „antimimetică", justificând adeziunea sa la noile tendințe în artă, la „vangoghism", la „noul stil", la „expresionism".

Fără să procedeze la o analiză hermeneutică a pieselor lui Blaga, din perioada 1921 (*Zamolxe*) – 1925 (*Daria*), autoarea lucrării ne prezintă sugestive definiții ale diferitelor modalități la care recurge tânărul dramaturg în textele sale dramatice. Însăși diversitatea modalităților, a structurilor, a formelor – de la cele ale „misterului antic", cum este definit *Zamolxe,* prin „scenariul misterial renascentist" din *Tulburarea apelor,* „jocul dramatic expresionist" din *Fapta*, ori „pantomima misterială medievală" din *Învierea*, până la „drama psihanalitică" din *Daria* – constituie proba magistrală a polimorfismului insurecțional al creației dramaturgului. „Extremismul propriu tinereții" se manifestă în piesele de teatru și în textele de reflecție asupra teatrului, ca și în unele scrieri jucând un rol polemic, de manifest pentru teatrul nou. Acest extremism o îndreptățește pe autoarea lucrării să-l definească – temerar – pe tânărul Blaga drept „un artaudian «avant la lettre»". O identică viziune antropologică dominând concepția celor doi poeți-dramaturgi, concepție derivând din „teatrul pur" și „proiectând violent răscoala străfundurilor ființei în alteritate", o analogie în recursul (chiar dacă cu instrumente diferite și în contexte diferite) la mister, la metafizic, cosmic, precum și la simbolism, la polisemie, la o polifonie

teatrală, toate acestea legitimează o apropiere între cei doi creatori, pe care atâtea altele îi despărțeau. Dar, această apropiere cu sensuri întrucâtva simbolice n-a fost cu putință decât prin identificare în personalitatea ca și în creația tânărului Blaga, a „Insurgentului", ce se va retrage cu timpul în umbra poetului și gânditorului din maturitate.

Exegeză riguroasă și comentariu fin al multor texte prea îndelung neglijate, *Lucian Blaga și teatrul – Insurgentul – Memorii. Publicistică. Estetică.* de Doina Modola ne descoperă fețe ascunse, ignorate, uitate ale marelui creator. O *prezență* redobândită a creației blagiene (chiar în domeniul teatrului) avea nevoie de o asemenea lucrare.

Nicolae PRELIPCEANU

George Banu pe drumul esențelor

Două cărți-album a publicat George Banu în ultima vreme. la editura Adam Biro din Paris. Aparițiii grafice cum aici, de unde George Banu a plecat de mult, nu putem încă visa.

Le rideau ou la félure du monde (Cortina sau fisura lumii), ca și *L'Homme de dos* (Omul «văzut» din spate) impresionează prin vasta erudiție în materie de teatru și de pictură a autorului lor, prin teribila putere intelectuală de a selecta, în fine, prin liantul profund, intrinsec, m-aș aventura să spun, dintre cele două lumi, a picturii și teatrului, liant, sau mai degrabă numitor comun, care nu e decât raportarea, într-un fel sau altul, directă la figurativi și clasici, indirectă la nonfigurativi și avangardiști, dar raportare totuși la lumea reală.

Motoul *Cortinei,* care poate fi, și este desigur, și perdea, cel dintâi, căci pârțile și capitolele au și ele motourile proprii, acesta deci, extras din Thomas Bernhardt, *Aparențele înșală,* justifică întreprinderea lui George Banu, lăsând loc altora, și altora: „Numai (meditând) asupra conceptului de cortină, un filosof și-ar putea petrece toată viața".

Ceea ce urmează, textul profesorului de teatru, e mai mult decât o lecție de artă – e una de meditație sistematică, organizată riguros fără a îngrădi libertatea gândului. Căci, ilustrându-și ideile cu opere clasice din domeniul picturii, George Banu deosebește cortine/perdele: de apariție, ale prestigiului, ale intimității, ale evenimentului, ale gloriei, mica perdea/cortină, apoi ceea ce Roland Barthes numește variantele: ale deschiderii, ale opacității, ale greutății. Unul dintre marile roluri pe care le are de jucat cortina în pictură, observă autorul acestei cărți admirabile, este când o însoțește, în atâtea și atâtea tablouri, pe Fecioara Maria.

Cortina, ne spune George Banu, ascunde și dezvăluie, relativizează, e fisură și mediator între părți, adică între actori și spectatori la teatru, păstrându-i, unii față de alții, intangibili, cortina face din real o scenă, subliniază ideea de teatralitate a lumii, dezvăluie și învăluie, definindu-l, conceptul de „theatrum mundi". Există, crede George Banu și noi cu el, fără îndoială, o poetică a cortinei. Aceasta instalează în teatru, un cod al așteptării. Spectator, în fața ei, aștepți revelația și ești în același timp separat de aceasta. „Cortina!" ar fi spus Rabelais înainte de

a muri. „La teatru, conchide autorul splendidului album, ca și în pictură, în ciuda atacurilor frontale, cortina a putut să supraviețuiască așteptând o marginalitate sau resemnându-se la miniaturizare. Cum în zoologie, unde anumite organe atrofiate amintesc funcții străvechi, cortina aceasta se prezintă ca una reziduală. Ea evocă folosirea sa. ca și locul pe care-l avea altădată cortina generatoare de teatralitate, încărcată cu o funcție emfatică: ea reînălța protagoniștii, supraexpunea femeile, exalta naturile moarte. Cortina lui „theatrum mundi". Desigur, cel mai important raport cu ceva/cineva al cortinei rămâne acela cu omul. Pe scenă sau în pictură. Ultima imagine, reprodusă pe o pagină întreagă a albumului, este un bărbat (om, *n'est-ce pas*?) care străpunge ceva ca o cortină, detaliu dintr-o lucrare de Francis Bacon (pictorul). Bărbatul e cu spatele, pleacă. Dar nu definitiv, căci tot el ne deschide celălalt album al lui George Banu, *L'Homme de dos* (Omul „văzut" din spate), care și este. cum mărturisește însuși autorul, o continuare a cortinei, căci lucrând la aceasta, s-au aglomerat imaginile, din pictură mai ales, ale unor persoane, în general, feminine, care sunt pictate din spate. În fond, cortina dezvăluia și disimula, iar pânza pictorului poate, și ea, să disimuleze chipul, oferind alte semne ale ființei, disimulându-i fața, ochii, gura, nasul, dar oferind în schimb umerii, gâtul, capul... Omul cu spatele părăsește, în general, scena, se retrage, fie învins, fie sătul de lumea aceasta. El impune o altă relație cu lumea, decât aceea, mai obișnuită totuși, când ne privește în față sau, mai bine zis, îl privim în față. Metafora omului cu spatele deschide – observă George Banu – un larg teren pentru analogii. În teatru, regizorii de azi îi cer actorului, chiar dacă nu-și oferă spectatorilor spatele, să nu neglijeze expresia acestuia, subliniind capacitatea de sugestie a spatelui ființei. Iar în teatrul japonez *kabuki*, atunci când un actor reprezintă un personaj mort, el întoarce spatele publicului și rămâne așa, nemișcat. Cel care întoarce spatele demonstrează că e capabil să se extragă din lume. Aici George Banu face el însuși dovada capacității sale de a se extrage din contingentul pur și simplu al temei sale, plastice și dramatice, făcând, ca și-n prima carte despre care am vorbit, pasul necesar spre filosofia temei. Am extras numai un exemplu. Tehnica scrierilor lui George Banu aceasta este: să iasă din exactitatea oarecum monotonă a descrierii și plasării în categorii și să intre, asemenea celui întors cu spatele, printr-un exercițiu de imaginație în același timp, în spațiul ascuns, al esenței. Unde, vrând-nevrând, ne târăște și pe noi. Experiența de om de teatru și, mai mult, de teoretician reputat al acestei arte, îl duce pe George Banu la observații asupra artelor plastice, pe care în zadar le-am aștepta de la profesionistul mărginit al acestora și asta nu hazardându-se, asemenea scriitorilor, în interpretări fără alt reazem decât acela al purei imaginații. Iată ceea ce face din amândouă aceste albume, și studii în același timp, lecturi profitabile și palpitante, desigur pentru aceia care mai palpită la idei și nuanțe, în această lume, unde palpitul se rezumă, în general, la domeniile violenței și ale urâtului de tip S.F.

Ileana BERLOGEA

O carte necesară: „Istoria dramaturgiei române contemporane" de Mircea Ghițulescu

Am spus „o carte necesară" și nu mă dezic de afirmație, pentru că ideea criticului literar și de teatru Mircea Ghițulescu mi se pare binevenită. Cred că acum, la sfârșit de veac și mileniu și începuturile celor noi, era nevoie de această retrospectivă, de rememorarea valorilor din literatura dramatică a frământatului secol XX, cu atât mai mult cu cât teza autorului este aceea că piesele scrise la noi, indiferent de perioadă, chiar cele din anii dictaturii, sunt importante și pot genera în continuare spectacole bune, chiar foarte bune, multe dintre ele fiind încă nejucate sau insuficient puse în lumină de montările anterioare.

Autorul intră în polemică, încă de la începutul cărții, cu pesimiștii care spun că dramaturgia și-a pierdut ceva în ultimele decenii, sufocată de impunerea spectacolului și de autonomia oamenilor de teatru. El consideră, și aceasta este cheia demonstrației, făcute de-a lungul a peste 500 de pagini, că „dramaturgia oferă o lectură mai «pură», decât proza «esențializată» și clară". Mircea Ghițulescu îi iubește pe autorii dramatici și îi apără împotriva oricăror atacuri, chiar dacă are – firesc – preferințele sale personale. *Istoria* sa este concepută sub formă de micromonografii ale scriitorilor, cu trei diviziuni clare, prima, pe care aș numi-o „Eseuri" – am spus aș numi-o, pentru că autorul nu a dat nici un titlu capitolului –, în timp ce celorlalte două le-a dat titlul „Profiluri" și „Dicționar".

Diferențele sunt subiective, așa cum este și selecția și în bună parte ordinea cronologică a celulelor monografice, chiar dacă se respectă în linii mari periodizarea: Partea I, 1900–1945; Partea a II-a, 1945–2000.

Judecățile de valoare respectă criterii axiologice limpezi, ierarhizându-i pe autori în funcție de importanța ideatică și estetică, cu intervenția aprecierilor subiective, ce trebuie acceptate ca atare. În *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila, Mircea Ghițulescu vede, de pildă, *o „capodoperă scăpătată"*, considerându-l pe Mircea fals, nereușit, un personaj lipsit de valoare. Se poate discuta mult această poziție și argumenta contrariul, vorbindu-se despre umanitatea eroului, despre tinerețea lui înflăcărată și pasiunea sinceră pentru Anca; renunțarea la ea, fiind nu oportunism sau conformism, ci o nouă convingere, de natură politică, mai degrabă decât afectivă.

Selecția pieselor analizate la Camil Petrescu mi se pare mie, personal, prea zgârcită, doar două, *Jocul ielelor* și *Danton,* dar autorul cărții surprinde totuși, în ciuda acestei severe rezumări, elementele definitorii ale scriitorului.

Dacă autorii de până la 1945, chiar dacă unii dintre ei scriu și după această dată, au fost mai simplu de analizat, de o autentică importanță, o contribuție demnă de reținut a lui Mircea Ghițulescu este aceea legată de scriitorii epocii dictaturii comuniste. Aici criticul dovedește cu adevărat capacitatea sa de a surprinde valoarea, punând în lumină și conformismul unor dramaturgi, dar și elementele însemnate din creația lor. Un exemplu asupra căruia aș dori să mă opresc, cu toate că sunt mai multe, este

acela al lui Mihail Davidoglu, considerat, la un moment dat, ca autorul „epocii dictaturii". O piesă însă ca *Omul din Ceatal* arată că el ar fi putut fi un autentic talent, pornit însă pe un drum greșit. Aspecte ce trec peste timp sunt descoperite și în creația Luciei Demetrius, iar Paul Everac – sub pana lui Mircea Ghițulescu – este un autor de forță.

Din perioada dictaturii rămân însă, prin opera lor, Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Horia Lovinescu, D.R. Popescu. Alături de ei, dispăruți prea curând din viață sau care au renunțat la teatru, sunt Leonida Teodorescu, mort prea repede sau Radu Dumitru, cu o excelentă piesă *A opta zi dis-de-dimineață,* dar retras azi din câmpul creației dramatice.

Talentul de miniaturist și acribia de cercetător l-au făcut pe Mircea Ghițulescu atent și la autorii afirmați după 1990, la Horia Gârbea, Vlad Zografi. Radu Macrinici, Olga Delia Mateescu, Alina Mungiu, Valentin Nicolau, Ion Constantinescu, după cum și la cei din Republica Moldova, Ion Druță, Constantin Cheianu, Angelina Roșca ș.a.m.d.

Un loc important îl ocupă scriitorii din „diaspora", Matei Vișniec și Gheorghe Astaloș, numit „un Mrożek român".

Înainte de încheiere, aș dori să subliniez ca un merit real, o incontestabilă valoare a acestei cărți, pledoaria lui Ghițulescu pentru piesa nejucată și necunoscută publicului prin intermediul scenei, pentru autori interesanți, dar încă nebăgați în seamă de teatre. Printre aceste piese *Legenda funigeilor* de Dimitrie Anghel ocupă un loc de seamă, iar printre dramaturgii insuficient cunoscuți: Laurențiu Faifer, Ștefan Zicher și alții.

Istoria dramaturgiei române contemporane de Mircea Ghițulescu poate stârni polemici, contradictorii opinii, dar un lucru este cert, acela că suntem în fața unei lucrări necesare. Nimeni nu se poate lipsi de lectura ei, dacă dorește să cunoscă literatura noastră dramatică. Fiind cea dintâi cu acestă temă, ea va deveni, obligatoriu și punct de referință pentru următoarele studii.

Le așteptăm.

Dificilul drum al Teatrului pentru descoperirea naturii sale

Un frumos și impresionant eseu, o carte (*Lungul drum al teatrului către sine* de Adriana Marina Popovici, apărută la Editura Anima, Bucuresti, 2000) scrisă de o actriță devenită pedagog de seamă al teatrului nostru, pregătind cu pasiune pe slujitorii artei căreia i s-a consacrat. Pe calea deschisă de cele mai bune profesoare de actorie din țara noastră, Aristizza Romanescu și Lucia Sturdza Bulandra, cele ce ne-au datîn 1906 și 1912 câte un studiu despre predarea artei dramatice, Adriana Marina Popovici a pornit în hățișul teoriilor de dramă și teatru să găsească cele mai bune și complete definiții. Nu este istoric, dar a devenit fără să vrea, căutând febril în noianul de „poetici" scrise de marii gânditori europeni concepția lor despre arta scenică. Și a găsit, arătându-ne cu claritate că iluștrii bărbați cunoscători ai literelor au fundamentat, începând cu Renașterea și până în veacul al XX-lea, dramaturgia. În secolul – deja trecut – locul lor este luat vijelios de regizorii și oamenii de teatru, Gordon Craig și Antonin Artaud, care au arătat că scena este altceva decât o slujitoare a poetului. Sub influența lui Aristotel și a

pieselor antice, renascentiștii au instituit dominația scriitorului, spectacolul fiind pentru ei o artă secundară, o simplă transpunere în semne vizual-auditive a textului. Se recunoaște, cel mult de Hegel în ale *sale Prelegeri de Estetică,* și aportul emoțional al actorului, dar nu mai mult.

Renunțând parcă intenționat la lucrările teoretice ale unor mari actori cum au fost Leone di Sommi sau Pier Maria Cecchini, maeștri ai *Commediei dell'Arte,* Adriana Marina Popovici se îndreaptă cu sensibilitatea specifică unui creator către autorii dramatici, către cei legați direct de scenă, Shakespeare, Molière, Cehov. Ea descoperă în operele lor răspunsuri mult mai exacte și mai complete la toate întrebările legate de actori și spectacol.

Shakespeare și concepția sa despre teatru a făcut obiectul unor analize detaliate de-a lungul timpului, dar mărturisesc că nicăieri, la nici un comentator, nu am găsit o pătrundere atât de fină a esenței celor afirmate de marele elisabetan. Consider toate descifrările textelor shakespeariene, din *Hamlet* în primul rând, dar și cele din *Visul unei nopți de vară, Henric al V-lea, Femeia îndărătnică* și *Furtuna* nu numai contribuția cea mai originală a Adrianei Marina Popovici, cea mai personală și valoroasă, dar și cea care ar trebui să fie un „ghid" pentru orice actor sau oricine e dornic să înțeleagă cu adevărat teatrul și creația interpretului.

În analiza simbolisticii shakespeariene, o operă dramatică încărcată de imagini și semne, autoarea cărții se oprește și asupra cifrei trei. Aproape toate piesele, dar mai ales în *Hamlet,* numărul magic a căpătat sensuri aproape mistice. Trei sunt anunțurile actorilor, mai întâi Rosenkrantz, apoi Guildenstern și la urmă Polonius. De ficare dată prințul Danemarcei are o altă reacție și o altă replică, subliniind cum să fie primiți și mai ales ce înseamnă ei pentru oameni. Slujitorii scenei sunt singurii alături de care eroul se simte bine, îi urmărește cu plăcere, îi ascultă, discută cu ei deschis. Sunt singurii care nu mint, chiar dacă arta lor este o permanentă metamorfoză.

Teatrul este o pasiune și pentru Cehov. Nu numai în *Pescărușul,* analizat pe larg, ci și în *Livada de vișini.* Raportul viață–teatru, real–imaginar, dar de o altă realitate, este o temă prezentă în creația cehoviană și autoarea cărții își face o datorie de onoare din prezentarea acestei probleme.

Vorbind despre oamenii de teatru și concepția lor nu putea să nu se oprească asupra lui Molière, cu atât mai mult cu cât acesta a fost dramaturg, dar mai întâi interpret, director de teatru, organizator și „regizor", în sensul modern al cuvântului.

În final, analiza este consacrată veacului XX, îndeosebi celor doi giganți, Gordon Craig și Antonin Artaud, cu pătimașa lor pledoarie pentru un teatru al „Teatrului", pentru perfecțiunea și puritatea limbajului scenic.

O subtilă înțelegere găsim în raportul atât de discutat și de cele mai multe ori fals înțeles al lui Gordon Craig cu „actorul-marionetă", arătându-se că este vorba despre o perfectă cunoaștere a specificului creației actoricești, legată organic de om, integrând omul în imaginea artistică. La Antonin Artaud, senzorialitatea este pe prim plan, o senzorialitate copleșitoare, dominatoare, molipsitoare, cu impact direct, violent, mai puternic poate decât „catharsis"-ul antic.

Și astfel *Lungul drum al teatrului către sine* se apropie o dată cu sfârșitul mileniului doi, de final. Scena s-a regăsit

pe ea însăși. Are un limbaj propriu, un creator incontestabil. Actrița Adriana Marina Popovici nu-l ignoră pe dramaturg, ci îl dorește alături de interpret, un ajutor, un sprijin, un aliat, un membru al aceleiași familii – așa cum au fost Shakespeare, Molière, Cehov...

Acesta este sensul noii cărți, o carte ce merită să fie citită, o lectură incitantă, plăcută, alertă, proaspătă.

Oana BORȘ

Pietre de temelie pentru „catedrala viitorului"

Editura UNITEXT, prin Seria „Magister", oferă cititorului interesat opere fundamentale ale teoriei de teatru care, de-a lungul secolului al XX-lea, au marcat, redirecționat, regândit arta spectacolului în încercarea de a o elibera de povara raportului de subordonare pe care a purtat-o secole (subordonare față de textul dramatic) și, mai apoi, de angajare pe drumul câștigării propriei autonomii, al fundamentării propriilor concepte.

Opera de artă vie de Adolphe Appia (traducerea Elena Drăgușin Popescu), apărută la sfârșit de an, întregește această colecție. Este cea de-a treia lucrare teoretică a regizorului, scenografului și eseistului elvețian (o precedează *Regia dramei wagneriene* și *Muzica și regia*) și a fost editată prima oară în 1921.

Implicat direct în lupta împotriva naturalismului (ca și Craig, de altfel, în aceeași perioadă), Appia pleacă de la premisa că teatrul este o artă totală. De aceea, el îi regândește limbajul, punând bazele spectacologiei moderne. În *Opera de artă vie* deconstruiește și reconstruiește. Arta dramatică nu mai poate fi privită ca o sinteză a mai multor arte „fixate" în formă, ci ca rezultatul unui proces de asimilare. Numai astfel i se poate reda armonia unei opere de artă vii ce își trăiește propria viață. Elementul liant este mișcarea, mobilitatea, „principiul director și conciliant care va determina unirea diverselor forme de artă spre a le face să conveargă simultan spre un punct comun, spre arta dramatică, subordonându-le unele față de altele într-o armonie finală pe care ele însele ar fi căutat-o în zadar", iar reprezentantul mișcării în spațiu, corpul viu, actorul. El este intermediarul între partitură și forma în care ea se arată, între text și artele spațiului. Dar pentru a nu fi pradă vieții accidentale, ci a căpăta rangul unui mijloc de expresie, trebuie să accepte modificările pe care le impune muzica. Muzica, „expresia vieții noastre interioare" este, pentru Appia cea care creează „timpul viu". Se impune, astfel, o nouă ierarhie: autor, muzică, actor, spațiu de joc. „Muzica dă mișcărilor corpului duratele sale succesive; corpul le transmite proporțiilor spațiului; iar formele inanimate, opunând corpului rigiditatea lor, își afirmă propria personalitate – care, fără această rezistență, n-ar putea să se manifeste atât de clar – și se închide astfel, ciclul". Ceea ce mai lipsește este elementul de fuziune, prin intermediul căruia se poate construi „catedrala viitorului", iar acesta este regia.

„Orice efort serios de a reforma teatrul contemporan se îndreaptă către regie", scria Appia, iar tot ceea ce s-a întâmplat în teatru, de-a lungul secolului al XX-lea, i-a confirmat spusele.

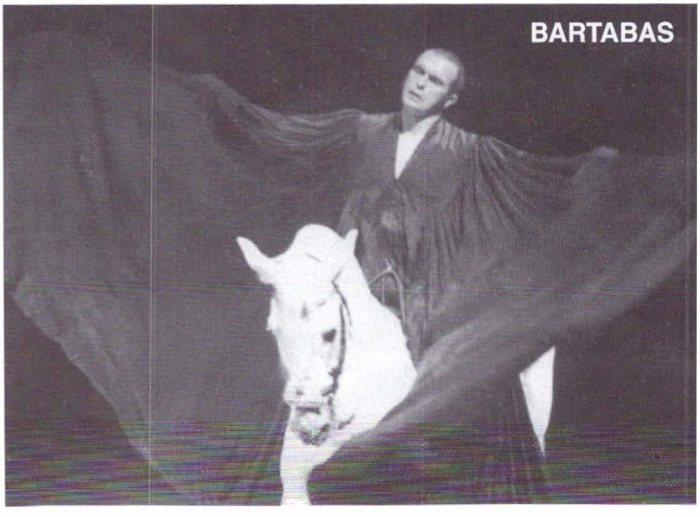
MAPAMOND TEATRAL

Oltița CÂNTEC

Teatrul ecvestru

La Aubervilliers, în imediata vecinătate a Parisului, își are sediul general o companie teatrală mai puțin obișnuită, pe nume „Zingaro". Cuvântul înseamnă, în limba italiană, țigan, iar numele l-a împrumutat de la un... cal. Un cal negru care l-a inspirat pe stăpânul său, Bartabas, nume nu mai puțin exotic, în practicarea unui gen cu totul deosebit, teatrul ecvestru. Bartabas s-a născut într-o familie înstărită de parizieni și a crescut sub impresia puternică pe care i-o provocase una dintre legendele strămoșilor săi. Aceasta povestea că un străbunic aristocrat, cu chemare artistică evidentă, ar fi „risipit" averea moștenită, înființând o trupă ambulantă de teatru cu care obișnuia să călătorească și el. Bartabas a dat numele strămoșului său, contele de Aligru, unei companii de circ pe care, la rându-i, a creat-o la sfârșitul anilor '70 și cu care s-a făcut cunoscut, și nu oriunde, nici oricum, ci tocmai la Avignon, reper cardinal pe harta festivalieră a Europei. Intrând, la vremea aceea, în orașul de odinioară al Papilor, cu un alai tropotitor, îmbrăcat în negru, Bartabas a impresionat publicul adunat în celebra Place de l'Orloge prin imaginea de călăreț arhaic pe care o evoca. Pentru că Bartabas reînvie, prin fiecare nouă apariție spectaculară și spectaculoasă, himera călărețului: a celui barbar, în multe dintre creațiile sale de început, a cavalerului, în cea mai recentă dintre ele, *Triptik*.

Istoria companiei de teatru ecvestru „Zingaro", a fost legată vreme de 17 ani de aceea a calului cu același nume. Mai întâi a fost patrupedul și abia apoi a apărut teatrul. Prima creație a trupei s-a intitulat *Cabaret ecvestru* și a continuat, grație succesului înregistrat, cu o serie de alte două, realizate sub aceeași denumire. Autorul spectacolelor era năvalnicul Bartabas, un artist neliniștit, provocator, care sonda prin asocierea cal–om tenebrele cele mai ascunse ale arhaicului. Alter-ego-ul lui Zingaro l-a inspirat vreme de 17 ani, până la moartea sa prematură petrecută la New York, în timpul unui turneu. O pauză de doi ani

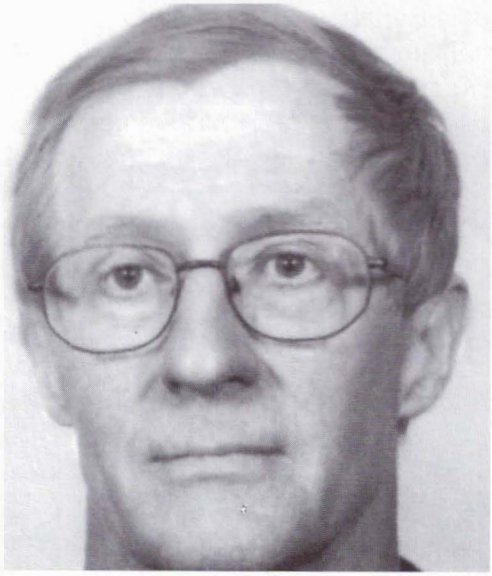


a lui Bartabas a însemnat perioada de căutare și pregătire a unui înlocuitor.
Trupa lui Bartabas număra oameni și cai, rulote, camioane, un cort, elemente ușor de mutat din loc în loc, pentru că „Zingaro" se plimbă mereu, căutându-și parteneri pentru viitoare producții și public nou. Fiecare nouă creație e prezentată, de regulă, în premieră, la Avignon, apoi, vreme de doi ani, este itinerată în toate colțurile lumii. Arta pe care o practică Bartabas este un gen aparte. Ea ar putea fi definită ca o coregrafie ecvestră, ceva între circ și arta spectacolului, dar indiferent de nume, ca un spectacol unic, cuceritor. Caii lui Bartabas au nume ce amintesc de gloriile baletului clasic: Barâșnikov, Nijinski, Nureev, de toate cele patru puncte cardinale, Nord, Sud, Est, Vest, și de celebrități ale artelor plastice ori ale muzicii: Goya, Picasso, Farinelli. Moartea lui Zingaro a determinat și o importantă schimbare de stil pentru Bartabas. *Șaman, Mazepa, Zingaro, Himeră, Eclipsă,* creațiile sale anterioare, aminteau de o arhaicitate exotică, exprimată printr-o muzică creată special pentru fiecare dintre spectacole. *Triptik,* creația anului 2000, pregătită la Amsterdam, pentru că Holland Festival i-a fost coproducător, a glisat spre spiritualitatea contemporană, având drept punct de plecare trei compoziții simfonice: *Ritualul primăverii, Simfonia psalmilor* de Igor Stravinski și *Dialogul umbrei duble* de Pierre Boulez. Trecerea la marele repertoriu contemporan a însemnat și o importantă modificare stilistică: barbaria este preistoria spiritualității, iar ideea este indusă prin plasarea artistică a regizorului aluziilor, al simbolurilor. Fiecare dintre cele trei piese constituie momente în sine, dar fiecare este legată și de celelalte două.

Ritualul primăverii a adus în scenă șase călăreți și șapte participanți de *kalaripayatt,* cea mai veche artă marțială din lume, practicată în sudul Indiei, ai cărei discipoli deprind, vreme de zece ani, numai mișcările de pregătire. Asocierea extraordinarei flexibilități corporale a acestor dansatori, care nu mai văzuseră cai până la venirea în Franța, cu mișcările agile ale călăreților, sugerează o sacralitate primitivă, ideea unui haos original, supus unei cosmogonii inițiale. Artiștii evoluează într-un cort, spațiul scenic fiind o arenă individualizată coloristic prin nisip ocru, în ton cu hainele dansatorilor indieni și cu acelea ale călăreților.
Dialogul umbrei duble, plasată între cele două compoziții Stravinski, a scos din distribuție călăreții, lăsând prezentă doar ideea de cal, invocată de sculpturile lui Jean-Louis Sauvat, *puzzle* al ideei de ecvestru, întrezărite printr-o pânză subțire de fum, printre care evoluează și doi balerini din trupa lui Béjart, Julio Arozarena și Anouk Tissot.
Compoziția dramatică continuă cu *Simfonia psalmilor,* pe acordurile cărora în arenă intră șase femei călare pe cai albi, îmbrăcate în rochii lungi, satinate, personaje ce par coborâte dintr-o poveste. În final, în centrul arenei goale apare Bartabas călare pe Horizonte, împlinind ansamblul cu un rezumat coregrafic. *Triptik* e o superbă ecuație artistică implicând oameni, cai, muzică, lumină, în crearea unui complex codificat de gesturi ce se cer interpretate. O stranie coincidență face ca numele fiecăreia dintre creațiile acestui unic artist să numere întotdeauna exact șapte litere. Bartabas consideră, cu fler instinctiv, că acesta este un semn

Irina IONESCU

Don Juan între droguri și hard-rock



MATS EK

Cel mai mare „succes de casă" înregistrat anul trecut la Royal Dramatic Theatre din Stockholm (potrivit ziaristului american John Lahr, de la „The New Yorker", unul dintre cele mai bune teatre de repertoriu din lume) a fost prilejuit de montarea piesei „Don Juan" de Molière, în viziunea celebrului coregraf Mats Ek, reîntors, cu acest spectacol, după 27 de ani, la regia de teatru.

Curiozitatea și afluența publicului (cererea foarte mare de bilete a dus la amânarea datei de închidere a stagiunii) s-au datorat, în primul rând, după cum declară și explică însăși directoarea teatrului, Ingrid Dahlberg, faptului că *Don Juan* „este o montare modernă, foarte provocatoare, ce atrage spectatorii, în mod deosebit, prin momentele de dans pe care le conține. Există, de exemplu, spre finalul piesei, un *pas-de-deux* pentru protagonist și abandonata *Elvira* care a devenit o atracție în sine. Spectatorii își spun unul altuia: «Du-te la *Don Juan*, trebuie să vezi acel pas de deux...»". Apoi, în rolul principal poate fi văzut Mikael Persbrandt, un actor de film și televiziune foarte cunoscut în Suedia, „celebritate care, la rândul ei, aduce spectatori, mai ales din rândul tinerilor." Și dacă primelor două motive li se alătură faptul că, în spectacol, poate fi admirat în rolul lui *Sganarelle* și Niklas Ek (fratele lui Mats Ek), dansator de o forță și de o precizie impresionante, devine explicabilă „reacția spectatorilor, reacție rar întâlnită în afara unui teren de fotbal".

Prezentat și în cadrul lui Edinburgh International Festival, 2000 – unde, cu un an în urmă, Mats Ek făcuse senzație alături de Cullberg Ballet cu *Frumoasa din pădurea adormită* de P.I. Ceaikovski – spectacolul a fost primit foarte bine, deși publicul s-a manifestat mult mai reținut.

Piesă clasică, modernizată fără a fi „măcelărită" sau montată cu intenții regizorale narcisiste, *Don Juan*-ul lui Mats Ek prezintă drama bărbatului

modern, ce se grăbește permanent, neavînd timp nici pentru trecut, nici pentru viitor și pe care împlinirea destinului prin reducere la unitate și continuitate îl îngrozește de-a dreptul. „Nu este un seducător, este un om tot timpul pe fugă" își scuză Mats Ek personajul. Analizându-l caracterial și comportamental, el atrage atenția asupra laturilor mai puțin atractive ale ființei umane, precum și asupra absurdității absolute a poveștii. Astfel, deși controversată la vremea ei (tocmai de aceea) și acuzată a promova ateismul, prin sfidarea divinității și a supranaturalului, piesa se dovedește a fi, prin demonstrarea credinței dramatice și misterioase a lui *Don Juan*, extrem de potrivită pentru secolul XXI. Din acest motiv nu lipsesc muzica *hard-rock* – *Don Juan* însuși având înfățișarea unui superstar de gen: pantaloni strînși pe corp, bustul dezgolit, o perucă neagră foarte îndrăzneață –, drogurile, simbolurile lumii moderne – un televizor, un aspirator – și în subtext/final, poate chiar, SIDA.

Extrem de solicitat, interpretul rolului titular, Mikael Persbrandt – amestec de amant latin și scandinav cerebral, dar indiferent – uimește prin intensitatea electrizantă cu care joacă fiecare scenă. Actorul (la rândul lui, în afara scenei, cu o reputație de mare cuceritor) declară despre personaj că este „un bărbat ce fuge de viață, încercând să scape cu ajutorul sexului și al drogurilor." Convingătoare, uneori impresionantă, este și Nina Togner Fex (*Donna Elvira*). Ea a fost distribuită, de asemenea, și în rolurile unor personaje trădate sau înșelate de *Don Juan* (*Don Alonso*, *Dimanche*), argument în favoarea ideii că, pentru erou, nu există ieșire din cercul vicios în care a intrat, fie că este un coșmar sau o stare generată de consumul drogurilor. Rezultatul este oricum același: irosirea energiei și a virilității fără nici un scop.

Fără să fie un spectacol excelent, o capodoperă de genul celor coregrafice semnate Mats Ek, *Don Juan* este un spectacol provocator atât intelectual, cât și artistic, în care cele mai interesante momente se datorează, într-adevăr, dansului, punte ușor de trecut aici, între sacru și profan, indecent și sfânt.

MIKAEL PERSBRANDT

VEȘTI

La Roma și la Teheran

„Antigona" – recreată în tradiție iraniană și șiită

Antigona, tragedia lui Sofocle din secolul al V-lea î.Chr. recreată în tradiția poetică iraniană și în cea a misticismului religios șiit, s-a bucurat de un adevărat triumf la Teheran. Imensul teatru Vahad (care funcționa înaintea revoluției islamice din 1979 ca Operă), s-a dovedit neîncăpător, peste 1000 de oameni luându-l cu asalt pentru a urmări revolta fiicei lui Oedip, contra inumanității legilor și pentru a se bucura de oferta de dramatism, muzică, dans și de bogăția de ritmuri și culori a acestei montări. Spectacolul iranian a fost realizat (în doar șase săptămâni!) de către o femeie, Pari Saberi. Autoare dramtică, romancieră, traducătoare și care a studiat în Franța, înainte de revoluție, ea este totodată și directoarea teatrului „Ainech" („Oglinda").

Premiera absolută a *Antigonei* doamnei Saberi nu a avut loc la Teheran, ci la Colosseum, la Roma, spectacolul fiind coproducție italiano-iraniană în anul sărbătoririi Mileniumului.

„Am fost entuziasmată de acest proiect irano-italian. Scenografii mei au fost lucrătorii care au ridicat acum 2000 de ani Colosseumul. Dar, la Teheran, a trebuit să imaginez, să construiesc, un alt decor, mai încărcat".

Antigona, jucată alternativ de Sanam Nekoueghbal și Farnaz Jahansouz, ca și toate actrițele din distribuție, poartă pe cap vălul la care obligă legea islamică. „Dar – explică doamna Saberi – prin magia estetică, această femeie de 20 de ani, care moare pentru a nu trăda morala, care a sfidat legile inumane îngropându-l pe fratele său *Polynice* – este o femeie luptătoare și seducătoare". Îmbrăcată într-un roșu exploziv *Antigona* iraniană „nu propune imaginea femeii cu voal pe chip".

Spectacolul propus de Pari Saberi – unde replicile corului sunt clamate și puse în scenă precum întrecerile poetice iraniene, inspirate de opera lui Hafez (din secolul al XIV-lea) dar și din cea a poetului modern Sohrab Sepheri – are ca element de noutate și faptul că face din *Antigona*, din logodnicul ei *Hemon* și mama acestuia, *Eurydice*, niște martiri în tradiția misticii musulmane șiite din Iran (din Achoura). Pentru a recrea *Antigona*, Pari Saberi a apelat și la limbajul și expresivitatea „Tazieh-ului" (Doliu), singurul teatru religios musulman, o procesiune similară misterelor medievale.

N.S.

Centenarul Eduardo de Filippo

Italienii marchează împlinirea unui secol de la nașterea unuia dintre marii lor dramaturgi printr-un „an" care îi este consacrat în întregime. Anul Eduardo de Filippo a început la 24 mai 2000 și se va termina la aceeași dată în anul în curs.

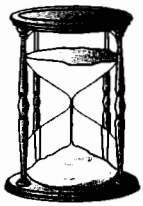
Opera de actor, dramaturg, regizor și scenarist a autorului *Filumenei Marturano* a fost comentată elogios în cadrul unui ant de colocvii și mese rotunde – printre care cele de la Universitatea La Sapienza din Roma, animate de către Dario Fo (fericitul laureat al Premiului Nobel), și scriitorul austriac Peter Handke.

Piesele sale au beneficiat de numeroase montări de ținută, de la Neapole, urbea sa natală (imortalizată printr-o piesă intitulată *Neapole, orașul milionarilor)*, la Florența, Torino, Padova, Bologna și Roma.

Centenarul „Eduardo de Filippo" a adus în atenție și filmele realizate după opera sa dramatică, ca și după scenarii proprii, sau cele în care Eduardo a jucat cu succes (filme care au fost prezentate cu acest prilej în versiuni restaurate). Au apărut și primele trei volume dintr-o nouă ediție critică a operei sale integrale.

N.S.

CALENDAR TEATRAL



MARTIE

9 martie – 170 de ani de la moartea dramaturgului german **Friedrich Maximilian von Linger** (n. 17 februarie 1752), reprezentant de seamă al mișcării *Sturm und Drang (Furtună și avânt),* numită astfel după titlul uneia dintre piesele sale din 1776. A scris drame în care izbucnirile pasionale ale eroilor sunt exprimate într-un limbaj neîngrădit, exagerat și într-o formă revoluționară *(Gemenii, Simsone Grisaldo)* și romane filosofico-satirice.

10 martie – 210 ani de la nașterea lui **Angel de Saavedra y Ramirez de Baquedano, duce de Rivas** (m. 22 iunie 1865), poet, dramaturg și pictor spaniol, promotor al romantismului. După începuturi poetice pastorale și anacreontice, a scris tragedii de inspirație romantică, de rigoare formală neoclasică, cu subiecte din istoria medievală spaniolă, împletind elementul eroic cu cel erotic și religios *(Aliatar, Lanuza, Don Alvaro sau forța destinului).*

11 martie – Actorul **Ion Besoiu** împlinește 70 de ani. Absolvent al Conservatorului de muzică și artă dramatică „Timotei Popovici" din Sibiu, Ion Besoiu s-a impus pe scena Teatrului de Stat sibian începând cu stagiunea 1945–1950 grație dinamismului complex al registrului de caracterizare, cu fericite incursiuni lirice sau comice, obținând două premii de creație cu rolurile Stelică Fotea din *Ferestre deschise* de Paul Everac și Jean din *Prima zi de libertate* de Leon Kruckowski. Din 1967, s-a alăturat colectivului Teatrului Bulandra, devenind ulterior directorul acestui teatru.

12 martie – 100 de ani de la premiera absolută a dramei ***Manasse*** de M. Ronetti-Roman, la Teatrul Național din Iași.

13 martie – 120 de ani de la nașterea actorului **Tony Bulandra** (m. 5 aprilie 1943). Elev al lui C.I. Nottara și al lui Mounet-Sully, Tony Bulandra a interpretat cu deosebit succes roluri de dramă din repertoriul clasic și modern (Don Rodrigue din *Cidul* de Corneille, Karl Moor din *Hoții* de Schiller, Hamlet, Othello). Împreună cu soția sa, actrița Lucia Sturdza Bulandra, și cu asociații lor, a condus mai bine de un sfert de secol Compania Bulandra, coloana vertebrală a teatrului particular în România interbelică.

19 martie – 130 de ani de la nașterea actorului **Petre Liciu** (m. 13 aprilie 1912). Liciu a jucat pe scena Teatrului Național din București în roluri de dramă și comedie, cu o deosebită maleabilitate scenică (Shylock din *Negustătorul* din *Veneția* de Shakespeare, Hlestakov din *Revizorul* de Gogol, Ștefăniță din *Viforul* de Delavrancea).

26 martie – 90 de ani de la nașterea dramaturgului american **Tennessee Williams;** pe numele adevărat Thomas Lanier Williams (m. 25 februarie 1983). A elaborat, în tradiția lui O'Neill, formula unui teatru dominat de simboluri. Tennessee Williams a fost un excelent creator de atmosferă și un fin explorator al adâncimilor sufletului uman, în special al celui feminin, în confruntarea brutală cu realitatea, din care se refugiază într-un univers halucinant, vizionar, în drame sumbre, de un lirism patetic și violent. *(Menajeria de sticlă, Un tramvai numit dorință, Vară și fum, Pisica pe acoperișul fierbinte, Orfeu în infern, Dulcea pasăre a tinereții).*

APRILIE

1 aprilie – Scriitorul elveţian de limbă germană Rolf Hochhuth împlineşte 70 de ani. **Rolf Hochhuth** s-a impus prin piese de teatru ce dezbat, într-o manieră apropiată de cea a documentarelor, probleme sociale şi politice *(Guerillas),* în parte analize critice ale societăţii, în care se regăsesc şi caracteristici ale comediei, dar aproape întotdeauna accentul cade pe discutarea unor anumite teze *(Moaşa, Lysistrata şi NATO).*

4 aprilie – 10 ani de la moartea prozatorului şi dramaturgului elveţian de limbă germană **Max Frisch** (n. 15 mai 1911). A scris romane poetice cu formă deschisă, în care problematica socială se concentrează în problematizarea conştiinţei de sine a deziluziei şi a înstrăinării *(Zidul chinezesc, Santa Cruz, Contele ...derland, Biedermann şi incendiatorii)* şi comedii *(Don Juan sau pasiunea pentru geometrie, Biografie).*

7 aprilie – 70 de ani de la naşterea actorului de teatru şi film **Amza Pellea** (m. 12 decembrie 1983). Reprezentat al Promoţiei de aur a teatrului românesc, Amza Pellea a jucat la Teatrul Naţional din Craiova, Teatrul Mic, Teatrul Nottara, Teatrul de Comedie şi Teatrul Naţional din Bucureşti, unde s-a impus ca unul dintre actorii cei mai dotaţi ai scenei româneşti. Activitatea artistică a fost completată de cea pedagogică (profesor la I.A.T.C.) şi de cea administrativă. Rolurile sale din teatru şi film constituie remarcabile probe ale unui recitativ insolit, plin de fantezie şi vigoare comică şi dramatică, atât în registrul comic-grotesc, cât şi în cel de compoziţie. Creatorul lui *Nea Mărin,* binecunoscutul personaj de sorginte populară care i-a relevat atât de bine disponibilităţile pentru comedie, Amza Pellea a interpretat atât personaje istorice (Vlădica Hariton din *Tudor din Vladimiri* de Mihnea Gheorghiu, *Voievodul Basarab din Croitorii cei mari din Valahia* de Al. Popescu, rolurile din filmele *Tudor, Răscoala, Haiducii, Dacii, Columna, Mihai Viteazul),* cât şi personaje contemporane *(Alinicii din Secunda 58* de Dorel Dorian, Manole din *Somnoroasa aventură* de T. Mazilu), dar şi personaje din repertoriul clasic universal (Esteban din *Fântâna turmelor* de Calderon, Horaţiu din *Hamlet,* Platonov din *Un Hamlet de provincie* de Cehov).

8 aprilie – 460 de ani de la moartea autorului dramatic spaniol **Fernando de Rojas** (n. în jurul anului 1465). I se atribuie total sau parţial *Celestina. Tragicomedia lui Calixto şi Melibea* (1494), primul monument al teatrului spaniol şi una dintre creaţiile de seamă ale literaturii universale, operă ce anunţă, prin iscusinţa compoziţională şi realismul reprezentării personajelor, romanul picaresc.

9 aprilie – 40 de ani de la moartea dramaturgului **Alexandru Kiriţescu** (n. 28 martie 1888). A scris comedii satirice *(Gaiţele, Dictatorul),* evocări istorice *(Borgia, Nunta din Perugia, Michelangelo),* remarcabile prin conflictul incisiv, varietatea tipologică şi valoarea observaţiei sociale şi psihologice.

16 aprilie – 130 de ani de la naşterea dramaturgului irlandez **John Millington Synge** (m. 24 martie 1909). A avut o contribuţie fundamentală la renaşterea literară irlandeză. Creaţia sa este impregnată de un realism aspru, cu sugestii romantice şi simbolico-folclorice, străbătută de sarcasm, ironie şi lirism, elemente ce concură la zugrăvirea atmosferei ireale a satului irlandez, apăsat de superstiţii, conturând totodată destine puternice. Capodopera sa este considerată drama *Năzdrăvanul Occidentului* (1907).

23 aprilie – 385 de ani de la moartea lui **William Shakespeare**.

Corina GUGU, Institutul de Istoria Artei „G.Oprescu"

Coperta I: *Virgil OGĂȘANU* în „Omul din la Mancha"
Foto: Florin Biolan

Coperta II: *Carmen STĂNESCU și Mihai FOTINO* – Remember GALA UNITER 2000
Foto: Florin Biolan

Coperta III: *Virginia ITTA MARCU și Costache BABII* în „Filumena Marturano"
Foto: Florin Biolan

Coperta IV: *Scenograful VITTORIO HOLTIER*

SUMAR

1 Gala Premiilor UNITER

21 Mihai Popescu și destinul său

26 Vittorio Holtier – interviu

39 Teatrul Național din Cluj

47 Teatrul Național București

52 Spectacole

88 Cărți

96 Mapamond teatral

100 Vești

101 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 3–4/2001
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Elena MARTONOS
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

1 Alexander Ternovits în „A fost Ciocârlia sau Romeo și Julieta după 30 de ani" de Ephraim Kishon

Foto: Dan N. Buruleanu

2 Bianca Zurovski și Dan Cogălniceanu în „Cerere în căsătorie" de Cehov

Foto: Florin Biolan

3 Carmen Ungureanu și Adrian Horobeț în „Costumele..."

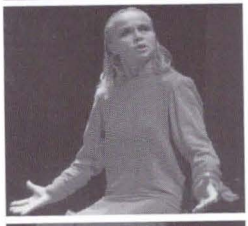
Foto: Florin Biolan

4/5 Gajai Ágnes, Simon Mátyás și Orbán Attila în „Cel mai curajos dintre lași" de Békés József

Foto: Vasile Gheorghe

6 Inna Andriucă în „Casa de pe graniță" de Mrožek

Foto: Octavian Tibăr



7 Ileana Negru în „Clitemnestra sau crima" de Marguerite Yourcenar

Foto: Nicu Cherciu

8 Tudorel Filimon și Ion Lucian în „Ceasornicăria TAUS" de Gellu Naum

Foto: Adrian Socolov

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676